مدخل إلى

النظرية الأدبية



المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومى للترجمة

تأليف : جوناثان كولر

ترجمة : مصطفى بيومى عبد السلام

514

المشروع القومى للترجمة

مدخل

إلى النظرية الأدبية

تأليف : جونثان كولر

ترجمة : مصطفى بيومى عبد السلام



٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– العدد : ٥١٤
– مدخل إلى النظرية الأدبية
– جوناثان كولر
– مصطفى بيومى عبد السلام
– الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

Jonathan Culler,

Literary Theory : A Very Short Introduction

(Oxford - New York : Oxford University Press, 1997) .

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084

إهداء الترجمة

نور سين . . . .

إليك . . . .

بعض من النور الذى يحمله اسمك . . . . . .

ربما يكون دفعًا لثقافة تتجاوز عن تكرار أسئلتها القديمة .

أبوك

مصطفى

المحتويات

مقدمة المترجم

لا أظن أنني قادر على أن أروج لفكرة إغرائك من أجل أن تقرأ هذه الفصول ، وأن أروج أيضًا لفكرة المتعة التي يمكن أن تحدث لك أثناء القراءة ؛ فتلك مهمة قام بها مؤلف الكتاب في مقدمته ، ولكني أظن ، في الحقيقة ، إن كان ثمة حقيقة مطلقة ، أن هناك مهمة شاقة تخرج عن حدود الإغراء والمتعة ، وهي أن نحاول معًا أن نضع ما طرحه المؤلف في مناخ الأسئلة . ربما يكون ذلك هدفًا نبيلاً ؛ فإليك ، إذن ، ما نختلف عليه ونتفق ، ونسأل عنه ونجيب .

إن فعل الترجمة ينطوي على عملية تعرف ، وفهم ، ونقل ؛ فهو فعل يشبه – فيما أظن – عملية التأويل السلبي للنص ؛ لأنه يضع المترجم موضعًا لا يمكن له أن يتجاوزه لما هو أبعد منه . أما الفعل الذي أحرضك عليه – وأحرض نفسي أيضًا – ينطوي على الشك ، والسؤال الدائم ، والنسبي ، واللامنتهي ؛ فهو فعل يتجاوز فعل الترجمة من غير شك ، من حيث هو فعل يمارس النظرية حقًا ، التي تكمن – كما في عبارة «جونثان كولر» الأثيرة – في منازعة ما يطلق عليه الأفكار المألوفة . هذا الفعل لن يؤدي بنا إلى راحة تامة ، ولكن يحكم علينا بالقراءة الشاقة في مجالات غير مألوفة ، ويدفعنا إلى واجبات أكثر صعوبة . إن ممارسة النظرية بهذا المعنى هي علامة الشوق المجاوز المتطلع إلى الأفضل دائمًا ، ولكن الأفضل المطلق لن يتحقق ، فيما أظن ، لأن ثمة تساؤلات حول الأفضل تتولد عنها سلسلة من التساؤلات التي لا تنتهي ..

وإن كان من كلمة شكر في *تلك الفاتحة* ، فإلى أستاذي *النبيل* الدكتور **«جابر عصفور»** فضل لا أنساه ما حييت ؛ فلقد دفعني إلى ترجمة الكتاب وقت صدوره ،

وقمت بالفعل بترجمة الفصل الأول منه ، لكن انشغالى بدراسة أكاديمية أبعدتنى قليلاً ، ثم عاود دفعه لى مرة أخرى من أجل إنجاز ترجمة الكتاب كاملاً ، وكان بعمقه ونبله الإنسانى – رغم مشاغله الجمة – يتيح لى الفرصة تلو الأخرى لمناقشة بعض المفاهيم والمصطلحات الواردة فى هذا الكتاب ، التى أفادتنى كل الإفادة ، ومنحت الترجمة مزيداً من الدقة ؛ فله عميق تقديرى وشكرى وامتنانى .

والله من وراء القصد

مقدمة المؤلف

إن العديد من المداخل أو المقدمات للنظرية الأدبية تقوم بعملية وصف لسلسلة من «مدارس» النقد الأدبى . والنظرية يتم معالجتها بوصفها بسلسلة من «المقاربات» المتنافسة ؛ فكل واحد منها يتم معالجته منفرداً بفروضه والتزاماته النظرية ، ولكن الحركات النظرية التى تفحصها تلك المداخل ، مثل : البنيوية والتفكيك والنسوية والتحليل النفسى والماركسية والتاريخية الجديدة ، تنطوى على أشياء كثيرة مشتركة ، ولهذا السبب يتكلم الناس عن النظرية عموماً ، وليس فقط عن نظريات معينة ؛ فلكى تقدم النظرية ، فإنه يبدو حسناً أن تناقش الأسئلة المشتركة من أن تقدم فحصاً للمدارس النظرية ، ويبدو مفضلاً ، أيضاً ، أن تناقش الجدالات المهمة التى لا تعارض إحدى المدارس الأخرى ، ولكن قد تميز التقسيمات البارزة فى تلك الحركات . إن معالجة النظرية المعاصرة، بوصفها مجموعة من المقاربات المتنافسة أو بوصفها مناهج للتأويل، تفقد كثيراً من فائدتها وقوتها، التى تأتى من تحديها البين أو الواضح للإدراك المألوف، ومن استكشافاتها لكيف المعنى منتجاً ، وكيف تكون الكيانات الإنسانية مشكلة . لقد فضلت أن أعتنى بسلسلة من الموضوعات ، مركزاً على القضايا والجدالات المهمة التى تدور حولها وعلى ما أعتقد أنه كان مكتسباً .

إن أى شخص يقرأ كتاباً تمهيدياً للنظرية الأدبية لا يزال لديه صواب فى أن يتوقع شرحاً لمصطلحات مثل «البنيوية» و«التفكيك» . لقد قدمت توصيفات موجزة فى الملحق الخاص بالمدارس والحركات النظرية ، الذى يمكن أن تتم قراءته أولاً ، أو أخيراً أو باستمرار كيفما تشاء . استمتع ! .

الفصل الأول :

ما النظرية ؟

ثمة أحاديث كثيرة هذه الأيام حول النظرية فى الدراسات الأدبية والثقافية ، ولكن ليست نظرية الأدب كما يتبادر إلى ذهن القارئ ، وإنما «النظرية» بمعناها المحض فقط. ولابد أن يبدو هذا الاستخدام غريباً جداً لأى شخص خارج هذا المجال ، ويمكنك أن تتساءل : نظرية ماذا ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال فى غاية الصعوبة ، إنها ليست نظرية لشىء ما على وجه الخصوص ، كما أنها ليست نظرية شمولية لمجموعة من الأشياء على وجه العموم . وقد تبدو النظرية ، أحياناً ، أقل من أن تكون تقديراً لشىء ما ، وإنما نشاط بمعنى أن ثمة شيئًا تفعله أو لا تفعله . إنك تستطيع ، مثلاً ، أن تكون من المهتمين بموضوع النظرية ، وتستطيع أن تَدْرس أو تُدَرس النظرية ، كما تستطيع ، أيضاً ، أن تكرهها أو تهابها ، على الرغم من ذلك ، فلا شىء من هذه الأشياء يساعدك كثيراً على فهم ما النظرية ؟

فالنظرية ، كما تعلم ، غيرت جذرياً طبيعة الدراسات الأدبية ، ولكن الذين يقولون بهذا الرأى لا يقصدون نظرية الأدب بوصفها التقرير التنظيمى لطبيعة الأدب ومناهج تحليله . وعندما يشكو الناس – هذه الأيام – من أن ثمة تركيزًا كبيراً على النظرية فى الدراسات الأدبية ، فإنهم لا يقصدون التأمل التنظيمى الكثير جداً فى طبيعة الأدب أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال ، على العكس من ذلك فإنهم يعنون شيئًا آخر من وجهة نظرهم .

إن ما يقصدونه ، حقًا ، بطريقة دقيقة ، أن ثمة مناقشات كثيرة جداً لا تمت للمسائل الأدبية بصلة ، وجدلاً كثيراً جداً حول أسئلة عامة لا تكاد تكون لها علاقة واضحة بالأدب ، وقراءات كثيرة جداً لنصوص صعبة تتعلق بالتحليل النفسى والسياسى والفلسفى . إن النظرية بهذا المعنى تشير إلى مجموعة من المفكرين معظمهم أجانب ، إنها تعنى : «جاك دريدا» "Derrida" و «ميشيل فوكو» "Faucault" و«لوس إيرجرى» "Irigaray" و«جاك لاكان» "Lacan" و«جوديث بتلر» "Butler" و«لويز ألتوسير» "Althusser" و«جايترى سبيفاك» "Spivak" ، مثلاً .

إذن ما النظرية ؟ ويبدو أن جزءاً من هذه المشكلة يكمن فى مصطلح «النظرية» نفسه ، الذى يشير إلى اتجاهين : إننا نتكلم عن نظرية النسبية ، على سبيل المثال ، بوصفها مجموعة ثابتة من الاقتراحات هذا من جهة أولى ، وهناك الاستخدام المألوف والدارج لكلمة النظرية ، وهذا من جهة ثانية .

« – لماذا افترق لورا ومايكل ؟ »

« – نعم «نظريتى» أن ..... »

فما معنى **«النظرية»** هنا ؟ فى المقام الأول : تشير **«النظرية»** إلى **«التأمل»** ، ولكن كلمة «النظرية» ليست مرادفاً لكلمة «التخمين» ؛ فعبارة «فى تخمينى» يمكن أن تعنى أن ثمة جواباً صحيحاً لم أتمكن من التعرف عليه : «فى تخمينى أن لورا تعبت ، فقط ، من انتقادات مايكل ، ولكن سوف نكتشف بكل تأكيد عندما تأتى صديقتهم «مارى» إلى هنا» ؛ فالنظرية على النقيض من ذلك ، إنها تأمل لا يكون متأثراً بما تقوله «مارى» ، وشرحاً يصعب كثيراً أن تثبت حقيقته أو زيفه .

وتدعى ، أيضاً ، عبارة : «نظريتى أن ....» أن تقدم شرحاً غير واضح . إننا لا نتوقع من المتحدث أن يتمم كلامه بعبارة: (نظريتى أن ذلك بسبب أن مايكل كان على علاقة بـ «سامنتا») . فى هذه الحالة لا يمكن أن تعدها نظرية . إنها لا تتطلب فطنة نظرية لكى نستنتج : إذا كان «مايكل» و «سامنتا» على علاقة ؛ فقد يكون ذلك سبباً فى موقف «لورا» تجاه «مايكل» . الشىء المهم ، إذا قال المتحدث : (نظريتى أن «مايكل» كان على علاقة مع «سامنتا») ، فإن وجود هذه العلاقة يصبح فجأة مسألة قابلة للجدال ، وغير أكيدة ، وهكذا تصبح نظرية ممكنة ، ولكن ، عموماً ، لكى يعد الشرح نظرية فلا ينبغى فقط أن يكون هذا الشرح غير واضح ، وإنما ينبغى أن ينطوى على بعض من التعقيد : «نظريتى أن «لورا» كانت ، دائماً ، وبطريقة خفية أيضاً ، واقعة فى حب أبيها، وأن «مايكل» لم يكن بإمكانه النجاح فى أن يصبح الرجل المناسب لها أبداً » . إن النظرية يجب أن تكون شيئاً أكثر من الفرض : إنها لا تستطيع أن تكون واضحة ، وتنطوى على علاقات معقدة لنوع نسقى معين بين العديد من العوامل ، كما أنها لا يمكن تأكيدها أو دحضها بسهولة ، وإذا نحن وضعنا فى حسباننا هذه العوامل ؛ فإننا نتمكن من فهم ما يشير إليه مسمى «النظرية» بطريقة أسهل .

إن النظرية فى الدراسات الأدبية ليست تقريراً لطبيعة الأدب أو مناهج دراسته (على الرغم من أن هذه الموضوعات تشكل جزءاً من النظرية ، وسوف يتم معالجتها فى هذه الدراسة ، على وجه الخصوص فى الفصل الثانى ، والخامس ، والسادس) ، وإنما هى مجموعة من الممارسات فى التفكير والكتابة لها حدود يصعب للغاية وصفها . إن الفيلسوف «ريتشارد رورتى» "Rorty" يتحدث عن نوع أدبى جديد ومختلط بدأ ظهوره فى القرت التاسع عشر : «تطور نوع جديد من الكتابة فى بداية عصر «جوته» "Goethe" ، و«ماكولاى» "Macaulay" ، و«كارلايل» "Carlyle" ، و«إميرسون» "Emerson" ، وهذا النوع الجديد من الكتابة ليس تقييماً للمزايا النسبية للمنتجات الأدبية ، ولا للتاريخ الفكرى ، ولا للفلسفة الأخلاقية ، ولا للتنبؤ الاجتماعى ، ولكنه كل هذه الأشياء ممتزجة مع بعضها البعض فى نوع أدبى جديد» . إن التسمية الأكثر ملاءمة لهذا النوع الأدبى المتنوع هى ، ببساطة ، الشىء الملقب بـ «النظرية» التى تطورت لكى تخص الأعمال التى نجحت فى التحدى وإعادة توجيه التفكير فى مجالات أخر غير تلك التى تنتمى إليها ظاهرياً ، وهذا شرح مبسط لما يجعل شيئًا ما يعد «نظرية» . إن الأعمال التى ينظر إليها بوصفها نظرية امتدت فاعلياتها إلى أبعد من مجالها الأصلى .

هذا الشـــرح البسيط للنظرية تعريف غير مُرضٍ ، ولكن يبدو أنه يقبض على ما حدث منذ الستينيات من هذا القرن . لقد شُغل النقاد فى الدراسات الأدبية بكتابات خارج مجال الدراسات الأدبية نفسها ؛ لأن تحليلاتها للغة ، أو العقل ، أو التاريخ ، أو الثقافة ، قدمت تقريرات جديدة ومقنعة للموضوعات النصية والثقافية . إن النظرية فى هذا المعنى ليست مجموعة من المناهج الخاصة بالدراسة الأدبية ، ولكنها مجموعة من الكتابات اللامحدودة حول كل شىء تحت الشمس ، بداية بالمشكلات الفنية الدقيقة للفلسفة الأكاديمية ، وانتهاء بالطرق المتغيرة التى تكلم الناس وفكروا من خلالها حول الجسد . وتشمل الكتابة الخاصة بـ «النظرية» أعمالاً من الأنثروبولوجيا ، وتاريخ الفن ، والدراسات السينمائية ، ودراسات الجنوسة أو النوع "Gender Studies" ، واللسانيات ، والفلسفة، والنظرية السياسية ، والتحليل النفسى ، والدراسات العلمية ، والتاريخ الفكرى والاجتماعى ، وأخيراً علم الاجتماع . هذه الأعمال المشار إليها سلفًا مرتبطة

بأطروحات فى هذه المجالات ، ولكنها تصبح «نظرية»؛ لأنها تقدم تصورات أو أطروحات ذات قوة إيعازية وإنتاجية بالنسبة لأناس لا يدرسون هذه المعارف . وتقدم الأعمال التى تصبح «نظرية» تقريرات لأناس آخرين يمكنهم استخدامها لمعالجة قضايا تخص المعنى، والطبيعة ، والثقافة ، وقيام العقل بوظيفته ، وعلاقات التجربة العامة بالتجربة الخاصة ، وعلاقات القوى التاريخية المتسعة بالتجربة الفردية .

وإذا نحن عرفنا النظرية من خلال تأثيراتها العملية بوصفها ما يغير آراء الناس ، ويجعلهم يفكرون بطريقة مختلفة وأنشطتهم فى دراستها ؛ فأى نوع من التأثيرات يكون ؟

إن التأثير الرئيسى للنظرية يكمن فى منازعة ما يطلق عليه «الإدراك المألوف» "common sense" ؛ أى الآراء المألوفة حول المعنى ، الكتابة ، الأدب ، التجربة .

فعلى سبيل المثال ، تتساءل النظرية عن :

– المفهوم الذى يعتقد بأن معنى النطق أو النص يكمن فيما ينطوى عليه «عقل المتكلم» .

– أو الفكرة التى تدعى أن الكتابة هى تعبير تقع حقيقته فى مكان آخر ، فى تجربة أو فى الوضع الذى تعبر عنه .

– أو التصور الذى يرى أن الحقيقة تكمن فيما هو «حاضر» فى لحظة معطاة .

إن النظرية ، عادة ، ما تكون نقداً مشاكساً لمفاهيم الإدراك المألوف ، والأبعد من ذلك ، هى محاولة لكشف ما نسلم به جدلاً على أنه إدراك مألوف هو فى الحقيقة تشييد تاريخى "historical construction" ونظرية معينة ، تبدو بالنسبة إلينا شيئاً طبيعياً جداً ، ولم نعد ننظر إليها بوصفها نظرية . إن النظرية بوصفها نقداً للإدراك المألوف واستكشافاً للمفاهيم البديلة تتضمن مساءلة المسلمات أو الافتراضات ذات الأهمية البالغة فى الدرسات الأدبية ، وزعزعة أى شىء قد تم به التسليم جدلاً . إن هذا يعنى إعادة طرح لهذه الأسئلة : ما المعنى ؟ من هو الكاتب ؟ ما القراءة ؟ ما «الأنا» أو الذات التى تكتب أو تقرأ أو تفعل ؟ كيف ترتبط النصوص بالظروف التى أنتجت فيها ؟

ويجوز لنا أن نتساءل : هل ثمة نموذج لـ «نظرية» ما ؟ فبدلاً من أن نتحدث عن النظرية عموماً ، دعنا نغص مباشرة في بعض الكتابات المعقدة لمنظرين شهيرين جداً لكي نرى ما يمكن أن نكشفه عن معناها ، ولذلك فإنني أقترح النظر إلى حالتين مرتبطتين ، ولكن متناقضتين ، تتضمنان انتقادات لأفكار الإدراك المألوف ، وتدور حول قضايا : «الجنس» ، و «الكتابة» ، و «التجربة» .

في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي» "The History of Sexuality" يطرح «ميشيل فوكو» "Faucault" المفكر التاريخي الفرنسي ، ما يطلق عليه «الفرضية الكابحة» "repressive hypothesis" ، وهي الفكرة الشائعة التي مفادها أن «الجنس» شيء كان يتعرض للكبح في العصور السابقة ، وبنوع خاص في القرن التاسع عشر ، الذي حارب المعاصرون من أجل تحريره . إن «ميشيل فوكو» يرفض كون «الجنس» شيئًا طبيعيًا كان مكبوحًا ، ولذلك فإنه يقترح أن ننظر إليه على أنه فكرة مركبة أنتجتها مجموعة من الممارسات الاجتماعية ، والتحقيقات ، والحديث ، والكتابة ، أو ما يمكن اختصاره في: «الخطابات» "discourses" أو «الممارسات الخطابية» "discursive practices" ، التي تآلفت مع بعضها البعض في القرن التاسع عشر . إن كل أنواع الخطاب التي صدرت من : أطباء ، رجال دين ، روائيين ، محللين نفسيين ، علماء أخلاق ، طبقة عاملة ، سياسيين ، التي نربطها مع فكرة «الكبح الجنسي» "repression of sexuality" ، كانت ، في الحقيقة ، سبيلاً لخلق الشيء الذي نسميه «جنساً» . يكتب «فوكو» أن :

> **«فكرة «الجنس» مكنت من جمع عناصر تشريحية ، ووظائف بيولوجية ، وسلوكيات ، وإحساسات ، ولذات ، داخل وحدة مصطنعة ، كما أنها مكنت الإنسان من أن يستغل هذه الوحدة الزائفة بوصفها مبدأ سببيًا ومعنى كلي الوجود ، وسراً يمكن اكتشافه في كل مكان» .**

إن «فوكو» لا ينكر أن ثمة أحداثًا جسدية لعملية الاتصال الجنسي ، أو كون الناس يمتلكون جنساً بيولوجيًا أو أعضاء جنسية . إنه يدعي أن القرن التاسع عشر وجد طرقًا جديدة تجمع مجموعة من الأشياء التي تكون ذات طبيعة تحتمل اختلافًا تامًا ، تحت تصنيف فريد يسمى «الجنس» ، وهي تتضمن بعض الأفعال التي نسميها

أفعالاً جنسية، ومميزات بيولوجية، وأعضاء جسدية ، وردود أفعال نفسية ، وفوق كل ذلك، معاني اجتماعية . إن طرق الناس في الحديث والتعامل مع هذه السلوكيات ، والإحساسات ، والوظائف البيولوجية خلقت شيئًا مختلفًا : «وحدة مزيفة» "an artificial unity" يطلق عليها كلمة «جنس» ، التي عدت فيما بعد بوصفها شيئًا جوهريًا لكيان الفرد . ولذلك ، فإنه قد تم النظر إلى هذا الشيء الذي يسمى «جنسًا» من خلال طريقة عكسية حاسمة بوصفه السبب في تنوع الظواهر التي تم تجميعها لخلق الفكرة . لقد أعطت هذه العملية النشاط الجنسي أهمية جديدة ، ودوراً جديداً ، بحيث جعلت من النشاط الجنسي سراً لطبيعة الفرد . وفي إطار الحديث عن أهمية «الدافع الجنسي» "sexual urge" ، وعن «طبيعتنا الجنسية» "sexual nature" يلاحظ «فوكو» أننا قد وصلنا إلى النقطة :

> **«التي أصبحنا نتوقع فيها أن يصدر فهمنا مما عد لقرون عديدة جنونًا .... ، وأن يصدر كياننا مما كان مدركًا على أنه دافع غير مسمى . ومن ثم تكمن الأهمية التي نخصها بها ، والخوف الوقور الذي نحيطها به ، والعناية التي نبديها لكي نعرفها ، وقد أدى هذا إلى واقع أصبحت معه عبر القرون أكثر أهمية إلينا من أرواحنا» .**

ويمكن أن تعد فكرة «الشاذ جنسيًا» "The Homosexual" بوصفها نوعًا أو فصيلة تقريبًا في القرن التاسع عشر ، إحدى الصور التي توضح الطريقة التي استخدم بها الجنس بوصفة سراً للوجود ومصدراً أساسيًا للكيان الفردي . في الفترات السابقة ، كان الناس يستقبحون أفعال الاتصال الجنسي بين أشخاص من نفس النوع ، ولكن الآن لم يصبح الأمر يخص الكيان "identity" ؛ أي أنه لم يعد الأمر يتعلق بما إن كان الشخص قد قام بأفعال ممنوعة ، ولكن إن كان «شاذاً جنسيًا» . ويقرر «فوكو» أن السدومية "Sodomy" كانت فعلاً ، ولكن «الشاذ جنسيًا» صار الآن فصيلة ؛ فبينما في السابق كانت هناك أفعال شاذة يمارسها الناس ، فإن الأمر أصبح الآن يتعلق بلب جنسي "sexual core" أو بجوهر فكر "essence thought" من أجل تحديد الوجود ذاته للشخص : هل هو شاذ جنسيًا ؟

إن «الجنس» – كما يراه «فوكو» – مشيد من خلال الخطابات المرتبطة بالمؤسسات والممارسات الاجتماعية المتنوعة ، وهذا يتضمن الطريقة التى يعالج من خلالها الأطباء ، ورجال الدين ، وموظفو الدولة ، والعمال الاجتماعيون ، وحتى الروائيون ، مجموعة الظواهر التى يعدونها نشاطًا جنسيًا ، ولكن هذه الخطابات تظهر «الجنس» كشىء سابق على الخطابات نفسها . لقد قبل المحدثون هذه الصورة بطريقة موسعة ، واتهموا هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية بأنها تحاول أن تحكم وتكبح «الجنس» ، الذى تشيده ، فى الواقع ، هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية . والتحليل الذى يقدمه «فوكو» يعكس هذه العملية من حيث إنه يتعامل مع «الجنس» بوصفه نتيجة وليس سببًا ، أى بوصفه إنتاجًا للخطابات التى تحاول أن تحلل ، وأن تصف ، وأن تنظم أنشطة الناس .

إن هذا التحليل الذى يطرحه «فوكو» يعد مثالاً لموضوع من مجال التاريخ أصبح «نظرية» ؛ لأنه ألهم الناس ، واحتضنه المفكرون الذين يعملون فى حقول أخرى . إن هذه النظرية ليست نظرية للنشاط الجنسى بمعنى أنها مجموعة من القواعد والمبادئ التى ترمى إلى مفهوم عام ، وإنما هى «نظرية» تزعم أنها تحليل لتطور تاريخى بعينه ، ولكنها تنطوى ، بطريقة واضحة ، على تضمينات واسعة ؛ فهى تشجعك على أن تستريب فيما تم تحديده على أنه شىء طبيعى ومعطى . لما لا تكون هذه النظرية – على النقيض من ذلك – قد تم إنتاجها من خلال خطابات المتخصصين ، ومن خلال ممارسات مرتبطة بخطابات المعرفة التى تدعى وصفها ؟ فيما يطرحه «فوكو» فإن النظرية هى المحاولة لمعرفة الحقيقة حول الإنسان التى أنتجت «الجنس» بوصفه سرًا للطبيعة الإنسانية .

تكمن خصوصية التفكير الذى يصبح «نظرية» فى كونه يقدم «إجراءات» "moves" لافتة للانتباه ، التى يستطيع الناس استخدامها فى التفكير حول موضوعات أخرى ، أحد هذه الإجراءات يتجلى فى الاقتراح الذى يقدمه «فوكو» حول التعارض المفترض بين نشاط جنسى طبيعى والقوى الاجتماعية "Power" التى تكبحه ، يمكن أن يعد علاقة تواطؤ "complicity": أى أن ثمة قوى اجتماعية تنتج الشىء «الجنس» ، وتعمل فى الظاهر على التحكم فيه . أما الإجراء الأبعد من ذلك – علاوة على ما سبق ذكره أعلاه – فإنه

يمكننا من أن نتساءل عن طبيعة الإنجاز الذى ينتجه هذا التستر "concealment" لعلاقة التواطؤ بين «القوة» "Power" و «الجنس» الذى يعتقد أنها تكبحه : ما نوع الإنجاز الذى يتحقق عندما يتم النظر إلى هذه العلاقة على أنها علاقة تعارض وليست اعتماداً متبادلاً ؟ وللإجابة على هذا السؤال يطرح «فوكو» أن هذا الوضع يخفى شمولية القوة أو انتشاريتها "Pervasiveness of Power" ؛ ففى الوقت الذى تعتقد فيه أنك تقاوم «القوة/السلطة» عن طريق الدفاع عن «الجنس» ، فإنك ، فى الواقع ، تشتغل تماماً طبقًا للشروط التى وضعتها «القوة/السلطة» . أو بعبارة أخرى : بقدر ما يبدو ذلك الشىء المسمى بـ «الجنس» واقفاً خارج مجال «القوة/السلطة» ، بوصفه شيئًا تحاول القوى الاجتماعية عبثًا التحكم فيه ، فإن «القوة/ السلطة» تبدو محدودة وليست ذات قوة كافية على الإطلاق ، أى أنها لا تستطيع أن تدجن «الجنس» . على الرغم من ذلك، فإن «القوة/السلطة» ، فى الحقيقة ، شاملة أو لديها انتشار ، وتوجد فى كل مكان . إن القوة ، بالنسبة لـ «فوكو» ، ليست شيئًا ما يستعمله شخص ما ، وإنما هى «القوة/المعرفة» "Power / Knowledge" : أى القوة فى شكل المعرفة ، أو المعرفة بوصفها قوة . إن ما نعتقد أننا نعرفه عن العالم ، أى إطار المفاهيم التى نفكر فى العالم من خلالها ، يمارس قوة هائلة علينا . إن الزوج «القوة/المعرفة» ، على سبيل المثال ، أنتج الوضع الذى يحدد الإنسان من خلال جنسه ، أى أنه الوضع الذى يحدد المرأة بوصفها إنسانًا يحقق كيانه كشخص من خلال علاقة جنسية بالرجل ، ولذلك فإن الفكرة القائلة بأن الجنس يقع خارج مجال القوة ، وفى تعارض معها ، تخفى حقيقة الوصول إلى الزوج «القوة/المعرفة» .

وهناك العديد من الأشياء المهمة يمكن ملاحظتها بخصوص هذا المثال عن النظرية؛ فالنظرية هنا ، عند «فوكو» تحليلية ، أى تحليل لمفهوم ما ، ولكنها ، أيضًا بطريقة ملازمة ، تأملية ، بمعنى أنه ليس ثمة دليل يمكنك أن تنص عليه لكى تتبين أن هذه الفرضية صائبة حول النشاط الجنسى (هناك أدلة كثيرة تجعل طرح «فوكو» مقبولاً ، ولكن ليس هناك اختبار قطعى) . ويسمى «فوكو» هذا النوع من البحث «النقد الحفرى» "Genealogical Critique" : اكتشاف الكيفية التى تنتج الممارسات الخطابية من خلالها ما يفترض أنه طبقات أساسية ، كـ «الجنس» مثلاً . إن مثل هذا النقد لا يحاول

أن يخبرنا عن ما يكون الجنس ، في الحقيقة ، ولكنه يبحث لكي يبين لنا كيف خُلقت هذه الفكرة . وجدير بالملاحظة ، أيضاً ، أن «فوكو» فى هذا المقام لم يتحدث عن الأدب على الإطلاق ، وعلى الرغم من هذا ، فإن النظرية قدمت فائدة عظيمة لدارسى الأدب . وهذا راجع إلى أن الأدب يعالج موضوع «الجنس» ، ويعد الأدب أحد الأماكن التى يتم تشييد فكرة «الجنس» فيها ؛ حيث إننا نجد ترويجاً للفكرة القائلة إن الذوات الإنسانية الأشد عمقاً مرتبطة بنوع من الرغبة تشعر بها نحو إنسان آخر . وقد مثل هذا الطرح الذى قدمه «فوكو» أهمية للذين يدرسون الرواية ، والذين يشتغلون على دراسات الشواذ "Gay and Lesbian Studies" ، ودراسات الجنوسة أو النوع "Gender Studies" على العموم. وقد كان لـ «فوكو» تأثير خاص ، بوصفه مبتكراً لموضوعات تاريخية جديدة مثل : الجنس ، والعقاب "Punishment" ، والجنون "Madness" ، التى لم تكن نظن من قبل أن لها تاريخاً . ويعالج «فوكو» فى كتاباته مثل هذه الأشياء بوصفها تشييدات تاريخية ، وهكذا شجعنا «فوكو» على أن ننظر إلى الكيفية التى شكلت الممارسات الخطابية ، لفترة ما ، أشياءً بما فيها الأدب كنا نسلم بها جدلا .

أما المثال الثانى الذى نطرحه حول موضوع «النظرية» ، فإن له تأثيراً يماثل مراجعة «فوكو» لتاريخ النشاط الجنسي، ولكنه ذو ملامح تشرح بعض الاختلاف داخل حقل «النظرية» . إن هذا يمكننا من أن ننظر إلى تحليل الفيلسوف الفرنسى المعاصر «جاك دريدا» "Derrida" ومناقشته لموضوع الكتابة والتجربة فى كتاب «اعترافات» "Confessions" لـ «جان جاك روسو» "Rousseau" . إن «روسو» كاتب فرنسي ينتمى إلى القرن الثامن عشر، وعادة يعود إليه الفضل فى تأسيس التصور الحديث للذات الفردية.

ولكن فى البداية ، لابد من أن نقدم خلفية معرفية موجزة ؛ فلقد اعتادت الفلسفة الغربية على أن تميز «الحقيقة» "reality" من «تمظهرها» "appearance" ، والأشياء نفسها من «تمثلاتها» "representations" ، و«الفكرة» "thought" من «العلامات» "signs" التى تعبر عنها . وطبقاً لهذا المنظور ، فإن العلامات أو التمثلات ما هى إلا طريقة للوصول إلى الواقع أو الحقيقة أو الأفكار . وينبغى أن تكون غاية فى الشفافية ، كما لا ينبغى أن تكون عائقاً ، ولا أن تؤثر أو تلوث الفكرة أو الحقيقة التى تمثلها. فى هذا الإطار ، بدا الكلام التجلى الفورى "immediate manifestation" أو حضور الفكرة

"presence of thought" ، بينما «الكتابة» ، التى تعمل فى غياب المتكلم ، تم معالجتها بوصفها تمثلاً مزيفاً "artificial" ، وفرعياً "deivative" للكلام ، وعلامة مضللة إمكانياً لعلامة أخرى .

وعندما يكتب «روسو» أن : «اللغات معدة لكى يتحدث بها الناس ، أما الكتابة فإنها تؤدى خدمة تكميلية للكلام فقط ، فإنه يتبع التقليد الفلسفى الذى صار إدراكًا مألوفًا وشائعًا . وعند هذه النقطة ، يتدخل «دريدا» متسائلاً : ما الإضافة أو التكملة "supplement" ؟ إن قاموس «ويبستر» "Webster" يعرف كلمة "supplement" على أنها شيء ما يكمل أو يضيف ؛ فهل الكتابة «تكمل» الكلام من خلال إضافة شيء جوهرى كان مفقوداً ، أو أنها «تضيف» شيئًا يمكن للكلام أن يكون تامًا للغاية بدونه ؟ إن «روسو» يخص الكتابة ، بطريقة متكررة ، على أنها مجرد إضافة وزيادة غير جوهرية "inessential extra" ، وربما تكون «مرضًا» "disease" للكلام : بمعنى أن الكتابة تتكون من علامات تقود إلى إمكانية الفهم الخاطئ "misunderstanding" ؛ لأنها تقرأ فى غياب المتكلم الذى هو غير متواجد لكى يشرح أو يصحح ، ولكن رغم أن «روسو» يسمى «الكتابة» زيادة غير جوهرية ، فإنه فى كتاباته يعالجها بوصفها ما يكمل أو يسد نقصاً حاصلا فى الكلام : أى أن الكتابة يتم العودة إليها ، بطريقة متكررة ، لكى تعوض العيوب الموجودة فى الكلام مثل إمكانية الفهم الخاطئ ؛ فعلى سبيل المثال ، يطرح «روسو» فى كتابه «اعترافات» ، الذى يدجن فيه فكرة الذات "self" بوصفها حقيقة داخلية "inner reality" غير معروفة للمجتمع ، بأنه اختار أن يكتب اعترافاته ، وأن يخفى نفسه من المجتمع ؛ لأنه فى المجتمع قد يظهر نفسه «ليس فقط فى وضع غير ملائم ، ولكن بوصفه شخصًا يختلف تماماً عما يكون ..... إذ لو كان حاضراً فإن الناس لن يعرفوا مطلقًا ما قيمته» ، إن «روسو» يعتقد أن ذاته الداخلية «الحقيقية» "true" ، تختلف عن الذات التى تبدو فى المحادثات مع آخرين ، ولذلك فإنه يحتاج للكتابة لكى يكمل العلامات المضللة لكلامه ؛ فالكتابة تصبح جوهرية ؛ لأن الكلام أخذ خصائص أعزيت سلفًا للكتابة ؛ أى أنه أصبح مثل الكتابة ، يتكون من علامات ليست شفافة ، ولا تنقل المعنى المقصود للمتكلم أوتوماتيكيًا ، ولكنها مفتوحة لعملية التأويل .

إن الكتابة إضافة تكميلية للكلام ، ولكن الكلام من قبل إضافة تكميلية : إن «روسو» يعتقد أن الأطفال يتعلمون استخدام الكلام بسرعة ، «لكى يعوضوا ضعفهم

الخاص ..... ولذلك فإننا لا نحتاج إلى تجربة كبيرة لكى ندرك كم هو ممتع أن يفعل الإنسان من خلال أيدى الآخرين ، وأن يحرك العالم ، ببساطة ، بتحريك لسانه» . من خلال إجراء مميز للنظرية ، يعالج «دريدا» هذه الحالة الخاصة بوصفها مثالاً للبنية الشائعة "Common Structure" أو للمنطق : منطق التكملة الإضافية "Logic of Supple-mentarity" الذى اكتشفه «دريدا» فى أعمال «روسو» . هذا المنطق يشكل بنية ، بحيث يصبح الشىء المضاف إليه «الكلام» بحاجة إلى «التكميلية» "Supplementation" ؛ لأنها تثبت أن لديها الخصائص نفسها ، التى كان يعتقد فى الأصل أنها تخص التكملة فقط «الكتابة» ، وسوف أحاول أن أشرح ذلك .

إن «روسو» يحتاج إلى الكتابة ؛ لأن الكلام يتعرض إلى عملية تأويل خاطئة . وبشكل أكثر عمومية ، فإنه يحتاج إلى العلامات ؛ لأن الأشياء نفسها لا تكفى ، ويصف «روسو» فى كتابه «اعترافات» حبه لمدام «دى وارنز» "Madam de Warens" ، التى كان يسكن فى بيتها ، وكان يناديها «ماما» :

> **«قد لا أنتهى مطلقًا . لو أننى وصفت تفصيلاً كل الحماقات التى كان يدفعنى تذكر أمى العزيزة إلى ارتكابها ، عندما تكون غير موجودة . كم مرة قبلت سريرى ، مستدعيًا أنها قد نامت فيه ، والستائر ، وكل الأثاث فى الغرفة ؛ لأنها تخصها ويدها الجميلة قد لمستها ، حتى أرض الغرفة التى كنت أنبطح عليها ، معتقداً أنها مشت عليها» .**

توظف هذه الأشياء المختلفة فى غيابها بوصفها تكملات / إضافات ، أو استبدالات "substitutes" لحضورها، ولكنها تسفر حتى فى حضورها عن البنية نفسها، عن الاحتياج نفسه لـ «التكملات / الإضافات» . ويتابع «روسو» وصفه :

> **«وحتى فى حضورها ، كنت أرتكب تصرفات غير مسئولة أحيانًا ، لا يمكن أن يلهمك ارتكابها سوى الحب العنيف جداً . فى أحد الأيام ونحن على مائدة الطعام ، وبمجرد أن وضعت «أمى» اللقمة فى فمها ، صرخت بأننى رأيت شعرة فيها ، فأخرجت اللقمة من فمها ووضعتها مرة أخرى على طبقها ، عندها قبضت عليها متلهفًا وبلعتها» .**

إن غيابها الذى وجب أن يعوضه باستبدلات أو علامات تستدعيها إليه ، متناقض، أولاً ، مع حضورها ، ولكنه يسفر عن أن حضورها ليس لحظة إنجاز وتحقق ، وإمكانية للوصول المباشر للشيء نفسه بدون التكملات / الإضافات أو العلامات . فى حالة حضورها تظل البنية والحاجة للتكملات / الإضافات هى عينها أيضًا . ومن ثم الحدث الغريب أو الخيالى لبلع الطعام الذى وضعته فى فمها ، واستمرار هذه السلسلة من الاستبدالات ، حتى لو كان بإمكان «روسو» أن يمتلكها ، كما نقول ، فإنه كان سيشعر بأنها تنفلت منه ، وأنه ليس بإمكانه إلا أن يتوقعها ويستدعيها ، أو «ماما» ذاتها استبدال للأم التى لم يعرفها «روسو» مطلقًا ، «أم» ما كان بإمكانها أن ترضيه ، ولكنها – مثل جميع الأمهات – قد تعجز عن تحقيق الرضا ، وقد تتطلب التكملات/الإضافات .

يقول «دريدا» إنه :

> **«من خلال هذه السلسلة من التكملات / الإضافات ، يبرز قانون أو قاعدة *(Law)* : تخص سلسلة لا نهائية من الوسائط الإضافية/التكميلية المتعددة ، لا يمكن تجنبها ، التى تنتج الشيء عينه الذى ترجئه : أى الانطباع بالشيء نفسه أو الحضور المباشر أو الإدراك المنشئ *"originary perception"* : فالمباشرة نفسها مستمدة ، وكل شيء يبدأ بالوسيط» .**

فبقدر ما تريد هذه النصوص أن تطلعنا على أهمية حضور الشيء نفسه ، فإنها بالقدر ذاته توضح حتمية الوسائط . هذه العلامات / الإضافات هى ، فى الحقيقة ، مسئولة عن الشعور بأن ثمة شيئًا ، مثل «ماما» ، يمكن إدراكه . إن ما نتعلمه من هذه النصوص هو أن فكرة الأصل مخلوقة من الصور أو النسخ **"copies"** ، وأن الأصل دائمًا مؤجل ، ولا يمكن إدراكه مطلقًا . والنتيجة هى أن إدراكنا المألوف والشائع لفكرة الحقيقة بوصفها شيئًا ما حاضراً ، ولفكرة الأصل بوصفه شيئًا كان من قبل حاضراً ، لا يمكن الدفاع عنه : أى أن التجربة ، دائمًا ، متوسطة من خلال العلامات ، والأصل منتج بوصفه نتيجة للعلامات ، للتكملات / الإضافات .

ويرى «دريدا» أن نصوص «روسو» مثلها مثل العديد من النصوص ، تقترح أنه بدلاً من التفكير في الحياة بوصفها شيئًا ما تضاف إليه العلامات والنصوص لتمثله ، فإنه يجب علينا أن ندرك الحياة نفسها بوصفها مخضبة بالعلامات ، ومصنوعة من عمليات الدلالة ، قد تزعم الكتابات أن الحقيقة سابقة على الدلالة ، ولكنها ، في الحقيقة ، توضح - كما يقول «دريدا» في عبارته الأثيرة - أنه «ليس ثمة شيء خارج النص» : عندما تظن أنك تتخلص من العلامات ومن النص ، لتصل إلى الحقيقة نفسها ، فإن ما تجده يكون نصًا آخر ، وعلامات أخرى ، وسلسلة من التكملات / الإضافات . ويقرر «دريدا» :

> **«إن ما حاولنا أن نوضحه في تتبعنا للخيط الرابط «للتكملات/الإضافات الخطيرة "Dangerous Supplement" يكمن في ما نسميه «الحياة الحقيقية» لهذه الكائنات «من لحم ودم» ... لم يكن هناك شيء مطلقًا سوى الكتابة ، وما كان هناك شيء مطلقًا سوى التكملات/الإضافات والدلالات الاستبدالية التي يمكن أن تنشأ في سلسة من العلاقات الخلافية "Differential Relations" ، وتستمر إلى ما لا نهاية ؛ لأننا قرأنا في النص "in The Text" أن الحاضر المطلق ، والطبيعة ، وما نسميه بالكلمات مثل «الأم الحقيقية» ... إلخ ، لم تكن موجودة مطلقًا ، وقد هربت دائمًا . إن ما يدشن المعنى واللغة هو الكتابة بوصفها الاختفاء الحضور الطبيعي» .**

هذا لا يعني أنه ليس ثمة فرق بين حضور «ماما» أو غيابها أو بين حدث حقيقي وآخر خيالي ، وإنما يعني أن حضورها يسفر عن نوع خاص من الغياب ، لا يزال يتطلب وسائط التكملات / الإضافات .

عادة يتم الجمع بين «فوكو» و «دريدا» معًا بوصفهما ما بعد بنيويين "Post-Structuralists" (انظر الملحق) ، غير أن هذين النموذجين لـ «النظرية» ينطويان على اختلافات لافتة للانتباه ؛ فالنظرية عند «دريدا» تقدم قراءة أو تأويلاً للنصوص بحيث تحدد منطق اشتغال النص . أما طرح «فوكو» ليس مبنيًا على النصوص (في الحقيقة

يورد «فوكو» بطريقة باهرة بعض الوثائق أو الخطابات الفعلية) ، ولكنه يقدم إطاراً عاماً للتفكير فى النصوص والخطابات عموماً ، ويعرض تأويل «دريدا» للحد النظرى الذى يمكن أن تنطوى عليه النصوص الأدبية نفسها مثل «اعترافات» لـ «روسو» : أى أنها تقدم أطروحات تأملية واضحة حول الكتابة ، والرغبة ، والاستبدال أو التكميلية/الإضافية ، كما أنها توجه التفكير حول هذه الموضوعات من خلال طرق تظل متضمنة . أما «فوكو» فلا يبين لنا التبصر والحكمة التى تنطوى عليها النصوص ، ولكن الكيفية التى تنتج خطابات الأطباء ، والعلماء ، والروائيين ، وآخرين ، من خلالها الأشياء التى يزعمون أنهم يحللونها فقط ؛ فـ «دريدا» يوضح مدى التنظير الذى تنطوى عليه الأعمال الأدبية ، و«فوكو» يوضح مدى الإنتاجية الإبداعية التى تنطوى عليها خطابات المعرفة .

ويبدو أن ثمة اختلافاً فيما يزعمانه ، ونوع الأسئلة التى تتمخض عن ذلك ؛ فـ «دريدا» يزعم أنه يطلعنا على ما تقوله أو تعرضه نصوص «روسو» ، ولذلك فإن السؤال الذى ينهض هو : إن كان ما تقوله نصوص «روسو» صحيحاً أم لا ؟ ويزعم «فوكو» أنه يحلل لحظة تاريخية معينة ، ولذلك فإن السؤال الذى ينهض هو : إن كانت تعميماته الواسعة تنطبق على أزمنة وأماكن أخرى أو لا ؟ إن إثارة أسئلة متلاحقة مثل هذه تشكل بالدور طريقنا للوقوع فى النظرية وممارستها .

يشرح هذان النموذجان أن النظرية تنطوى على ممارسة تأملية ، تخص أطروحات حول الرغبة ، واللغة ، ... وهلم جرا ، التى تتحدى الأفكار المسلم بها (بمعنى أن ثمة شيئاً طبيعياً يسمى «الجنس» وأن العلامات تمثل حقائق سابقة) . ومن خلال هذه الطريقة ، فإن هذين النموذجين يحرضان القارئ أن يعيد التفكير فى المقولات التى يمكن أن تتأمل الأدب من خلالها ، ويظهر هذان النموذجان القوة الرئيسية الدافعة للنظرية الحديثة ، التى تمثلت فى نقد كل ما يؤخذ على أنه طبيعى ، وإثبات أن ما كان يظنه ويصرح به الناس على أنه شىء طبيعى ، هو فى الحقيقة منتج تاريخى وثقافى . ونستطيع أن ندرك ما حدث من خلال مثال مختلف : عندما تغنى «أريتا فرانكلين» "Arethe Franklin" : «أنت تجعلنى أشعر مثل امرأة طبيعية» ؛ فإنها تبدو سعيدة لكونها متحققة فى كيان جنسى «طبيعى» سابقاً على الثقافة ، وذلك من خلال تعامل الرجل معها ، ولكن نصها : «أنت تجعلنى أشعر مثل امرأة طبيعية» ، يوحى بأن الكيان

المعطى والمفترض كونه طبيعيًا هو دور ثقافى ، نتيجة تم إنتاجها داخل الثقافة : أى أنها ليست امرأة طبيعية ، ولكنها تريد أن تشعر أنها مثل امرأة طبيعية . إن المرأة الطبيعية هى نتاج ثقافى .

إن النظرية تجعل أطروحات أخرى مشابهة إلى هذا المثال ، سواء كانت مؤكدة أن التنظيمات الاجتماعية الطبيعية الواضحة ، والمؤسسات ، وكذلك عادات التفكير فى المجتمع ، هى منتج للعلاقات الاقتصادية القائمة ، وصراعات القوة/السلطة المستمرة ، أو أن ظواهر الحياة الواعية قد تكون منتجة من خلال القوى اللاواعية ، أو أن ما نسميه «النفس» "self" ، أو الذات "subject" منتج من داخل وخلال أنظمة اللغة والثقافة، أو ما نسميه «حضورًا» أو «أصلاً» أو «الأصلى» منتج من خلال الصور أو النسخ ، وهو نتيجة للتكرار .

إذن ما النظرية ؟ ويبرز من خلال ما سبق طرحه أربع نقاط رئيسية :

١ – النظرية تخص معارف متداخلة "interdisciplinary" ؛ أى خطاب له نتائج خارج معرفة أصلية .

٢ – النظرية تحليلية وتأملية ؛ أى أنها محاولة تبرز ما ينطوى عليه ما نسميه جنسًا ، أو لغة ، أو كتابة ، أو معنى ، أو ذاتًا .

٣ – النظرية نقد للإدراك المألوف ، وللمفاهيم المسلم بأنها طبيعية .

٤ – النظرية انعكاسية ، هى تفكير حول التفكير ، وفحص للمقولات التى نستخدمها فى فهم الأشياء ، وفى الأدب ، وفى الممارسات الخطابية الأخرى .

ونتيجة لذلك ، فإن النظرية تبدو مصدر خوف ، وتكمن إحدى الخصائص الأكثر فزعًا للنظرية اليوم فى كونها لا نهائية ؛ فهى ليست شيئًا ما يمكنك السيطرة عليه أبدًا، وليست ، أيضًا ، مجموعة معينة من النصوص يمكنك تعلمها لكى «تعرف النظرية» ، وإنما هى مجموعة لا محدودة من الكتابات التى تزداد دائمًا بمقدار ما تروج الفئة الشابة والقلقة من القراء، من خلال انتقاداتهم للمفاهيم الموجهة لمن هم أكبر منهم سنًا، لإسهامات حول النظرية لمفكرين جدد ، وتعيد اكتشاف أعمال مفكرين قدماء مهملين ،

هكذا تصبح النظرية مصدراً للخوف ، مصدراً ثابتًا للعجرفة "upstagings" ، ويبدو ذلك من خلال طرح أسئلة مثل :

– ماذا ؟ أنت لم تقرأ «لاكان» !

– كيف يمكنك أن تتحدث عن الشعر الغنائى "lyric" من غير أن تصرف همتك للتشييد التأملى للذات المتكلمة ؟

– كيف يمكنك الكتابة عن الرواية الفيكتورية بدون استخدام طرح «فوكو» حول انتشار موضوع النشاط الجنسى ، وهيستيريا جسد المرأة ، وبدون شرح «جياترى سبيفاك» حول دور النزعة الكولونيالية / الاستعمارية "Colonialism" فى تشييد الذات الميترويوليتانية / المتمدنة "Metropolitan" ؟

إن النظرية تعرض نفسها ، أحيانًا ، بوصفها مقولة خبيثة "diabolical" تحكم عليك بالقراءة الشاقة فى مجالات غير مألوفة ؛ حيث إن تمام إحدى المهام لن يؤدى إلى راحة ولكن إلى واجبات أكثر صعوبة («سبيفاك» ، نعم ، ولكن هل قرأت نقد «بينيتا بارى» "Benita parry" لـ «سبيفاك» ، وردها عليه ؟) .

ويعود السبب الرئيسى فى مقاومة النظرية إلى عدم القدرة على السيطرة عليها ؛ فمهما كان مقدار تمكنك ، فإنك لن تستطيع مطلقًا أن تتأكد إن كان واجبًا أن تقرأ «جون بودريار» "Jean Baudrillard" ، أو «ميخائيل باختين» "Mikhail Bakhtin" ، أو «ولتر بنيامين» "Walter Benjamin"، أو «هيلين سيكسو» "Helene Cixaus"، أو «س.ل.ر. جيمس» "C.L.R. James"، أو «ميلانى كلين» "Melanie klein"، أو «جوليا كريستيفا» "Julia kristeva"، أو إن كان بإمكانك أن تتساهم سالمًا (وذلك سوف يعتمد ، بالطبع ، على من تكون ، وما تريد أن تكون) . إن كثيراً من العداء للنظرية يأتى ، بلا شك ، من أن حقيقة التسليم بأهمية النظرية يعنى أن تصنع التزامًا مفتوحًا "open-ended commitment" ، أن تترك نفسك فى موضع بحيث تكون هناك ، دائمًا ، أشياء مهمة لا تعرفها ، ولكن هذا هو شرط الحياة نفسها .

إن النظرية تجعلك ترغب فى السيطرة ؛ فأنت تأمل فى أن القراءة النظرية سوف تعطيك المفاهيم التى تمكنك من تنظيم وفهم الظواهر التى تهتم بها ، ولكن النظرية

تجعل السيطرة مستحيلة ، ليس فقط لأن هناك ، دائمًا، أشياء كثيرة ينبغى أن تعرفها، ولكن ، بطريقة أكثر خصوصية وأكثر ألمًا ؛ لأن النظرية نفسها هى تساؤل حول النتائج الجريئة ، والفرضيات التى تؤسسها . إن طبيعة النظرية تكمن فى كونها تفسد ما كانت تظن أنك تعرفه من خلال مناقضة الفروض والمسلمات؛ فأنت لم تصبح مسيطراً ، ولكنك لست فى المكان الذى كنت فيه من قبل . إنك تتأمل ما تقرأه بطرق جديدة ، كما أن لديك أسئلة مختلفة يمكنك طرحها ، وفهم أفضل لتضمنيات الأسئلة التى وضعتها للأعمال التى قرأتها .

إن هذا المدخل القصير لن يجعلك مسيطراً على النظرية ، ليس فقط لأنه قصير ، ولكن لأنه يجمل الخطوط المهمة للفكر ومناطق الجدل ، وبنوع خاص تلك التى تخص الأدب . لقد عرض هذا المدخل لأمثلة من البحث النظرى ، على أمل أن يجد القارئ من خلاله النظرية قيمة وجذابة ، وأن يغتنم الفرصة لمعاينة متعة الفكر .

المراجع

- Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982), 66.

- Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. i (New York : Pantheon, 1980), 154, 156, 43.

ـ حول الكلام والكتابة :

Jonathan Culler, *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), 89-110.

- Jean Jacques Rousseau, *Confessions*, Book 3, and elsewhere, quoted in Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976), 141-64.

ـ «ليس ثمة شيء خارج النص» :

Derrida, *Of Grammatology*, 158.

ـ حول «أريتا فرانكلين» انظر :

Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination", in Diana Fuss, ed., *Insid/out : Lesbian Theories, Gay Theories* (New York : Routledge, 1991), 27-8.

ـ قراءات إضافية :

- Jonathan Culler, *On Deconstruction : Theory and Criticsm after Structuralism* .

يبدأ بمناقشة النظرية على العموم

- Richard Harland, *Superstructuralism : The Philosophy of Structuralism and post-structuralism* (London : Methuen, 1987).

ينطوي على فحص شامل ومتسع ومثير للبنيوية وما بعد البنيوية .

- فيما يخص «فوكو» انظر :

- Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (New York : Pantheom, 1984).

- Lois McNay, *Foucault : A Critical Introduction* (New York : Continnum, 1994).

- فيما يخص «دريدا» انظر :

- Culler, *On Deconstruction*, 85-179.

- Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Chicago : University of Chicago Press, 1993).

الفصل الثانى

ما الأدب ؟

ما الأدب؟ ربما يظن القارئ أن هذا السؤال سؤال رئيسي للنظرية الأدبية، ولكنه، في الحقيقة، قد لا يبدو موضوعًا بالغ الأهمية بالنسبة إليها. إذن لماذا لا يبدو السؤال موضوعًا بالغ الأهمية في النظرية الأدبية؟

ويبدو أن ثمة سببين رئيسيين، **أولهما** : لأن النظرية نفسها ... ج أفكارًا من الفلسفة، واللسانيات، والتاريخ، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، فلماذا ينشغل المنظرون إن كانت النصوص التي يقرأونها نصوصًا أدبية أم لا ؟ فيما يخص طلاب الأدب ومعلميه اليوم، فإن ثمة مجالاً كاملاً للمشروعات النقدية، والموضوعات التي يقرأونها ويكتبون عنها، مثل "صور المرأة في بداية القرن العشرين"؛ حيث يمكنك أن تتعامل مع كل من الأعمال الأدبية وغير الأدبية ؛ فيمكنك أن تدرس روايات "فرجينيا وولف" *"virginia woolf"* ، أو تواريخ حالة "فرويد" *"Freude"* ، أو أن تدرسهما معًا، ولايبدو التمييز بينهما حاسمًا منهجيًا. هذا لا يعني أن جميع النصوص متساوية بأي وجه من الوجوه : أي أن بعض النصوص يمكن تناولها على أنها أغنى، وأكثر قوة، وأكثر مثالية، وأكثر منافسة، وأكثر أهمية من غيرها لسبب أو لآخر، ولكنه يعني أن كلاً من الأعمال الأدبية وغير الأدبية يمكن أن تدرسهما معًا، ومن خلال طرق متشابهة.

وثانيهما : إن التمييز بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية لا يبدو مهمًا؛ لأن أعمال النظرية قد اكتشفت ما يطلق عليه، ببساطة شديدة، "أدبية" *"Literariness"* الظواهر غير الأدبية. إن الخصوصيات التي كان يظن، عادة، أنها أدبية، انتهى بها الأمر إلى أن تكون حاسمة للخطابات والممارسات غير الأدبية أيضًا؛ فعلى سبيل المثال، لقد تناولت المناقشات طبيعة الفهم التاريخي بوصفه نموذجًا منشغلاً بفهم قصة ما : إن التاريخيين، على وجه الخصوص، لا ينتجون شروحًا تماثل تلك الشروح التنبئوية للعلم، أي أنهم لا يستطيعون أن يبينوا أنه عندما يلتقي (X) و (Y) فسوف تحدث (Z) بالضرورة، إن ما يفعلونه، بالأحرى، هو أن يوضحوا الكيفية التي تقود أحد الأشياء إلى آخر، الكيفية التي أدت بالحرب العالمية الأولى إلى الانطلاق، وليس البحث عن

السبب الذى أوجب حدوثها. وهكذا أصبح نموذج الشرح التاريخى منطق القصص : أى أن الطريقة لقصة ما تعرض للكيفية التى تفضى إلى حدوث شىء ما، رابطة الموقف المبدئى والتطور والنتيجة التى يمكن فهمها إلى حد ما.

إن نموذج الفهم التاريخى، باختصار، يعد سرداً أدبياً؛ فالذين يسمعون ويقرأون القصص يخبرون عنها جيداً، سواء كانت حبكة القصة (أو خريطة الحكى) (Plot) مفهومة، وتشكل وحدة متماسكة، أو سواء ظلت القصة ناقصة غير مكتملة، فإذا كانت النماذج المتشابهة لما يمكن فهمه ولما يعد بوصفه قصة تخص كلاً من السرديات الأدبية والتاريخية ، فإن التمييز بينهما ليس بحاجة إلى أن يبدو موضوعاً نظرياً ملحاً. إن المنظرين شددوا على الإلحاح على أهمية الأساليب البلاغية *(Rhetorical Devices)* مثل الاستعارة *(Metaphor)* فى النصوص غير الأدبية (سواء كانت هذه النصوص تقريرات "فرويد" حول تحليله النفسى للحالات ، أو أعمال الجدل الفلسفى)، التى كان يظن أنها أساسية فى الأدب، وعادة ينظر إليها على أنها شكلية فقط *"Purely Ornamental"* فى أنواع الخطابات الأخرى. لقد شرح المنظرون، من خلال توضيح الكيفية التى تشكل من خلالها الصور البلاغية "Rhetorical Figures" الفكر فى الخطابات الأخرى أيضاً، اشتغال الأدبية فى نصوص غير أدبية افتراضاً، وهكذا تكمن صعوبة التمييز بين الأدبى وغير الأدبى.

ولكن الحقيقة، التى وصفتها فى هذا الموقف من خلال الحديث عن اكتشاف "الأدبية" فى الظواهر غير الأدبية، تشير إلى أن فكرة الأدب لا تزال تلعب دوراً، وتحتاج إلى صرف الهمة إليها.

ولقد وجدنا أنفسنا نعود مرة أخرى إلى السؤال المفتاح : ما الأدب؟ الذى لم نبتعد عنه كثيراً، ولكن ما نوع السؤال الذى يمكن أن يكون، فإذا سألك طفل فى الخامسة من عمره : "ما الأدب ؟"، فإنك سوف تجيب بسهولة : "الأدب هو القصص، والقصائد، والمسرحيات"، ولكن إذا كان السائل منظراً أدبياً، فإن السؤال سيكون أصعب من أن تعرف الكيفية التى تتناوله من خلالها، فقد يكون سؤالاً عن الطبيعة العامة لهذا الموضوع "الأدب"، الذى يعرفه من قبل كل منكما تماماً. ويمكن أن تطرح أسئلة من هذا القبيل: ما نوع الموضوع أو النشاط الذى يمكن أن يكون؟ وماذا يفعل ؟

وما الغرض الذى يخدمه ؟ هكذا يصبح السؤال "ما الأدب ؟" مفهوماً، فأنت لا تسأل من أجل تعـريف الأدب، ولكن من أجـل تحليـله، وكذلك من أجل نقـاش يدور حـول ما السبب فى اهتمام المرء نفسه بالأدب مطلقاً.

ولكن سؤال : "ما الأدب ؟" ربما يكون أيضاً سؤالاً عن الخصوصيات التى تميز الأعمال المعروفة بوصفها أدباً : أى ما الذى يميزها عن الأعمال غير الأدبية ؟ ما الذى يجعل الأدب مختلفاً عن النشاطات الإنسانية الأخرى أو عن الأشياء المسلية ؟ وقد يسأل الناس هذا السؤال؛ لأنهم كانوا متحيرين فى الكيفية التى يقررون من خلالها عن أى الكتب يمكن أن تعد أدباً، وأيها لا يمكن أن تعد كذلك، ولكن على الأرجح أن لديهم فكرة من قبل عما يعد أدباً، ويريدون أن يعرفوا شيئاً غير ذلك : هل ثمة شيء جوهرى وملامح فارقة تشترك فيها الأعمال الأدبية ؟

ويبدو أن هذا السؤال صعب، فلقد كافح المنظرون من أجله، ولكن بدون نجاح يمكن ملاحظته. إن الأسباب التى أدت إلى ذلك ليست بعيدة المنال : إن أعمال الأدب استولت على كل الأشكال والأحجام؛ فمعظمها يبدو أن لديها اشتراكاً مع أعمال لا يطلق عليه كلمة "أدب" أكثر من اشتراكها مع أعمال أخرى مميزة ومعروفة بوصفها أدباً. إن عمل "تشارلوت برونتى" "Charloytte Bronte" : "*Jane Eyre*" – على سبيل المثال – يشبه بدقة سيرة ذاتية "Autobiography" أكثر من أنه يشبه "سوناتا" "Sonnet" ، وقصيدة «روبرت بورنز" "Robert Burns" : "حبى متوهج، وردة حمراء" "My love is like a red, red rose" تشبه أغنية فولكلورية "Folk-Song" أكثر من أنها تشبه "هاملت" "*Hamlet*" لـ "شكسبير" ؛ فهل هناك خصائص مشتركة للقصائد، والمسرحيات، والروايات تميزها من القول، والأغانى، وتسجيلات الحوارات، والسير الذاتية ؟

إن المنظور التاريخى الموجز يجعل من هذا السؤال أكثر تعقيداً أيضاً، فلقد كتب الناس، لمدة خمسة وعشرين قرناً، أعمالاً نطلق عليها اليوم أدباً، ولكن المعنى الحديث للأدب، لم يظهر إلا منذ قرنين فقط. لقد كان الأدب والمصطلحات المماثلة فى اللغات الأوربية الأخرى، قبل عام (١٨٠٠)، يعنى "الكتابات" أو "كتاب المعرفة" "Book Knowledge" . وإن كان عالم اليوم يقول : "إن الأدب فى حركته التطورية هائل"، فإنه لا يقصد العديد

من القصائد والروايات التى تتعامل مع الموضوع، ولكنه يقصد الكثير الذى كتب حوله، كما أن الأعمال، التى تدرس اليوم بوصفها أدباً فى الفصول الدراسية للإنجليزية واللاتينية فى المدارس والجامعات، ثم معالجتها فيما مضى لا بوصفها نوعاً خاصاً من الكتابة، ولكن بوصفها أمثلة جيدة لاستخدام اللغة والبلاغة، إنها كانت أمثلة للمقولة المتسعة لممارسات الكتابة والتفكير النموذجية، التى شملت الأحاديث، والخطب، والتاريخ، والفلسفة. ولم يكن الطلاب – فيما مضى – يلتمسون تأويل تلك الأعمال، باحثين عما تكونه فعلاً، مثلما نؤول الآن الأعمال الأدبية، بل كان الطلاب، على النقيض من ذلك، يحفظونها، أو يدرسون نحوها، أو يعرفون صورها البلاغية وبنياتها، أو يلخصونها. إن عملاً مثل عمل "فرجيل" "Virgil" : "Aeneid" الذى يدرس الآن بوصفه أدباً، كان يعالج بطريقة مختلفة جداً فى المدارس قبل عام (١٨٥٠).

ويمكن أن يعود المفهوم الغربى الحديث للأدب، بوصفه كتابة تخيلية، إلى المنظرين الرومانسيين الألمان فى أواخر القرن الثامن عشر، وإلى كتاب نشر فى عام (١٨٠٠) للفرنسية "مدام دى ستال" "Madam de Stael" تحت عنوان " "فى الأدب المتأمل من خلال علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية" On Literture Considered in its Relations With Social Institutions ، إذا كنا نريد مصدراً معيناً، ولكن حتى ولو قيدنا أنفسنا بالقرنين الماضيين، فإن مقولة الأدب تصبح متقلبة : هل الأعمال التى تعد اليوم أدباً، ويمكن أن تقول القصائد التى تبدو قطعاً صغيرة من المحاورات العادية بدون القافية أو الوزن العروضى، الذى يمكن إدراكه، لديها خصوصية بوصفها أدباً بالنسبة إلى "مدام دى ستال" ؟ ولو بدأنا نفكر مرة فى الثقافات غير الأوربية، فإن السؤال عما يعد أدباً يصبح صعباً للغاية، ويغرينا بالإقلاع عنه، ونستنتج أن الأدب، أيا ما يكون، هو معطى اجتماعى يعالج بوصفه أدباً (مجموع النصوص التى تعرفها الأحكام الثقافية بوصفها شيئاً يخص الأدب).

إن مثل هذه النتيجة، بالطبع، لا يمكن أن تكون مرضية تماماً، إنها تبدو ببساطة عوضاً عن حل السؤال : بالأحرى سؤال "ما الأدب ؟ إننا بحاجة إلى أن نسأل : عما يجعلنا (أو بعض المجتمعات الأخرى) نعالج شيئاً ما بوصفه أدباً ؟ وبالرغم من أن

ثمة مقولات أخرى تشتغل طبقًا لهذا التوجه، فإنها لا تشير إلى الخصوصيات المعينة، ولكن فقط إلى المعايير المتغيرة للمجموعات الاجتمـاعية. خـذ مثلاً هـذا السـؤال : ما العشب الضار "Weed" ؟ هل ثمة جوهر للتشعيب الضار "Weedness" ، أى أن شيئًا ما خاصًا تشترك فيه الأعشاب الضارة ويميزها عن غيرها من الأعشاب ؟ إن أى شخص مجند لإزالة العشب الضار من حديقة ما يعرف كيف يكون صعبًا أن يكشف عشبًا ضارًا من غيره، وربما يتحير إن كان هناك سر. ماذا قد يكون هذا السر ؟ كيف تميز عشبًا ضارًا ؟ حسنًا، إن السر لم يعد سرًا، إن الأعشاب الضارة، ببساطة، هى نباتات لا يريدها البستانى أن تنمو فى حديقته؛ فإذا كنت متطلعًا أن تعرف شيئًا عن الأعشاب الضارة، باحثًا عن طبيعة الأعشاب الضارة، فإنه قد يكون مضيعة للوقت أن تحاول أن تفحص طبيعتها النباتية، وأن تبحث عن الخصوصيات الطبيعية والتشكلية المميزة التى تجعل من تلك النباتات أعشابًا ضارة. وربما يجب عليك، بدلاً من ذلك، أن تنفذ مجموعة من الاستقصاءات التاريخية ، والاجتماعية ، وربما النفسية ، حول أنواع النباتات التى تحكم عليها المجموعات الاجتماعية فى أماكن مختلفة بأنها غير مرغوب فيها.

ربما يكون الأدب مثل العشب الضار..

ولكن هذه الإجابة لا تستبعد السؤال، إنها تغيره إلى : ما يكون منشغلاً بمعالجة الأشياء بوصفها أدبًا فى ثقافتنا ؟ افترض أنك صادفت الجملة الآتية :

نحن نرقص دائريًا فى حلقة، ونفترض..

ولكن السر يكمن فى المنتصف، ويعرف..

We dance round in a ring and suppose,

But the Secret sits in the middle and knows

ما هذا، وكيف تعرف ؟

حسنًا، إن ما يهم كثيرًا أين صادفت هذه الجملة، إذا كانت هذه الجملة مطبوعة على ورقة صغيرة داخل كعكة الحظ الصينية، فإنك قد تأخذها بوصفها حظًا مبهمًا

على غير المعهود، ولكن عندما تكون مقدمة فى مثل هذا السياق بوصفها مثالاً، فإنك تبحث عن إمكانيات بين استخدامات اللغة المألوفة لديك . هل هذه الجملة تعد لغزاً ؟ وربما تسألنا أن نخمن ما السر فيها ؟ هل هى إعلان عن شيء ما يسمى "سراً" ؟ إن الإعلانات عادة ما تستخدم القافية مثل :

"Winston tastes good, like a cigarette should".

وقد تنتج على نحو متزايد شيئًا ملغزاً فى محاولاتها لصدم الجمهور المتخم، ولكن هذه الجملة تبدو منزوعة من أى سياق عملى يمكن تخيله بسهولة، والذى يتضمن بيع منتج ما. هذا يخلق إمكانية أن هذه ربما تكون شعراً، أى مثالاً من الأدب، والحقيقة أن الجملة تستخدم القافية، وتسير على إيقاع منظم فى تغيير المقاطع الصوتية المشددة وغير المشددة (المنبورة وغير المنبورة) بعد الكلمة الأولى والثانية : .(round in a ring and suppose)

إن ثمة حيرة لا تزال قائمة هنا، على الرغم من أن الحقيقة هى أن هذه الجملة ليس لديها أهمية عملية واضحة، ذلك ما يخلق - بطريقة رئيسية - إمكانية أنها قد تكون أدبًا، ولكن لما لا يمكن أن ننجز تلك النتيجة من خلال رفع جمل أخرى خارجة عن السياقات التى تجعل الأمر واضحًا، ترى ماذا تفعل هذه الجمل ؟ افترض أننا أخذنا جملة ما بعيدة عن كتيب تعليمات، وصفة طبية أو طهوية، إعلان، جريدة يومية، ودوناها على صفحة ما معزولة :

"حرك بقوة، واجعله يستقر خمس دقائق"

"Stir vigorously and allow to sit five minutes"

هل هذه الجملة تعد أدبًا ؟ هل يمكن أن أجعلها أدبًا بقطعها من السياق العملى لوصفة طهوية ما ؟ ربما، ولكنها لا تبدو واضحة تمامًا. ويبدو أن شيئًا مفقوداً، إن الجملة لا تبدو أن لديها الوسائل التى تمكنك أن تتعامل معها، ولكى تجعلها أدبًا، فربما تحتاج إلى أن تتخيل عنوانًا لديه علاقة بالخط الذى قد يتصنع مشكلة ما، وأن تمارس التخيل : أى أن تضع عنوانًا مثل : "السر" أو "قيمة الرحمة".

إن شيئًا مثل هذا قد يساعد على فهم المسألة ، ولكن جملة صغيرة معزولة مثل :

"عود من القصب على وسادة فى الصباح" (A Sugar Plum on a Pillow in the Morning) ،

يبدو لديها فرصة طيبة لكى تصبح أدبًا؛ لأن فشلها أن تصبح أى شىء سوى كونها صورة تدعو نوعًا معينًا من الانتباه / العناية، كما أنها تستلزم التأمل، وكذلك الجمل، التى لديها علاقة بين شكلها ومحتواها، تقدم للفكر ما يمكن أن يكون غذاء. وهكذا، فإن الجملة الافتتاحية لكتاب فى الفلسفة لـ "كوين" "W.O.Quine" بعنوان : "من وجهة نظر منطقية" "From a Logical Point of View" قد تكون قصيدة يمكن إدراكها :

"شىء متطلع

المشكلة الوجودية يتمثل فى

بساطته".

A curious thing

about the ontological problem is its

simplicity.

اكتبها بهذه الطريقة على صفحة ما، محاطة بهوامش من الصمت مرعبة، إن هذه الجملة يمكن أن تجذب نوعًا معينًا من العناية / الانتباه "attention" ، الذى يمكن أن نطلق عليه عناية / انتباهًا أدبيًا : أى اهتمام بالكلمات، وعلاقات كل واحدة بالأخرى، واهتمام، بنوع خاص، بربط الكيفية التى قيلت من خلالها بالطريقة التى قيلت بها. إن كتابة هذه الجملة بهذه الطريقة يعنى أنها تبدو قادرة على أن تعيش وفق فكرة حديثة معينة للقصيدة، وأن تستجيب إلى نوع معين من العناية / الانتباه مرتبط بالأدب؛ فإذا قال لك شخص ما هذه الجملة، فإنك قد تسأل : "ماذا تقصد ؟" ولكن إذا أخذت هذه الجملة بوصفها قصيدة، فإن السؤال لن يصبح السؤال السابق : أى أنك لن تسأل عما يقصد المتكلم أو الكاتب، ولكن سوف تسأل عما تعنى القصيدة ؟ وكيف تشتغل هذه اللغة ؟ وماذا تفعل هذه الجملة ؟

فإذا عزلنا السطر الأول، فإن الكلمتين "شىء متطلع" قد يثيران السؤال عما يكون ذلك الشىء، وعن كونه متطلعًا، ويصبح سؤال : "ماذا يكون ذلك الشىء ؟" ، إحدى مشكلات الأنطولوجيا (علم الكينونة أو الوجود أو دراسة ما يوجد). ولكن كلمة «شىء" ، فى تلك الصيغة : "شىء متطلع"، ليست موضوعًا طبيعيًا، ولكنها شىء ما يشبه علاقة

ما أو هيئة ما، الذى لا يبدو موجوداً بالطريقة نفسها التى يوجد بها الحجر أو المنزل. إن الجملة تطرح فكرة البساطة، ولكنها لا تبدو أنها تمارس ما تطرحه، شارحة شيئًا ما عن التعقيدات البغيضة للأنطولوجيا من خلال الالتباسات المحيطة بكلمة "شيء"، ولكن البساطة المجردة القصيدة، والحقيقة أنها تقف فيما بعد "البساطة"، وكأنها ليست بحاجة أكثر مما طرحت، ربما تعطى بعض المصداقية "credibility" إلى الادعاء المصر على البساطة غير المحتملة. على أية حال، إن عزل الجملة بهذه الطريقة يمكن أن يؤدى إلى نوع من النشاط التأويلى المرتبط بالأدب، إن ذلك النوع من النشاط قد قمت بتنفيذه فى هذا المقام.

ماذا يمكن أن يخبرنا به الفكر - التجارب "thought-experiments" عن الأدب ؟ إنهما يقترحان، فى البداية، أن اللغة عندما تكون معزولة من سياقات أخرى، مفصولة عن أغراض أخرى، فإنها يمكن أن تكون مؤولة بوصفها أدبًا (على الرغم من أنها يجب أن تمتلك بعض الخصائص التى تجعلها مستجيبة إلى ذلك التأويل). وإذا كان الأدب لغة لا سياقية "decontextualized" ، أى مقطوعة من وظائف وأغراض أخرى، فإنها تصبح، أيضًا، نفسها سياقًا يروج أو يظهر نوعًا خاصًا من العناية / الانتباه ؛ فعلى سبيل المثال، إن القراء يعتنون بالتعقيدات الكامنة، ويبحثون عن المعانى المضمنة، من غير افتراض قول أن الكلام يخبرهم أن يفعلوا شيئًا ما. ولكى تصف الأدب، فإنه ينبغى أن تحلل مجموع الافتراضات والعمليات التأويلية التى قد يستخدمها القراء فى تأويل النصوص.

إن تقليداً أو نزوعًا "convention or disposition" فريداً ملازمًا لعملية الاتصال، ظهر من تحليل القصص (بداية بالنوادر الشخصية وانتهاء بالروايات الكاملة)، يهتدى بالاسم البغيض "forbidding name" لـ "المبدأ التعاونى المحمى بإفراط" "hyper-protected cooperative principle" ، ولكنه إلى حد ما بسيط فعليًا. إن الاتصال يعتمد على التقليد الأساسى الذى يعنى أن المشاركين فى عملية الاتصال يتعاون الواحد منهم مع الآخر، ولذلك فإن ما يقوله أحد الأشخاص إلى الأخر يمكن أن يكون ملازمًا لموضوع الاتصال. فإذا سألتك إن كان "جورج" طالبًا جيداً، فإنك تجيب : "إنه منظم عادة"، ومن ثم فإننا أفهم إجابتك من خلال افتراض أنك متعاون، وأنك تقول شيئًا ما ملازمًا لسؤالى،

وإذا تذمرت بدلاً من ذلك، فإنك لن تجيب على سؤالي، ومن ثم فإننى قد أستنتج أنك أجبت ضمنياً، وأشرت أنه ليس ثمة إيجابية أن تتكلم عن "جورج" بوصفه طالبًا، كما أننى أفترض أنك متعاون ما لم يكن هناك اضطرار واضح لذلك.

والآن يمكن أن تكون السرديات الأدبية "literary narratives" مرئية بوصفها أعضاء فى تصنيف عريض للقصص، أى "نصوص السرد المعروضة أو المتداولة" "narrative display texts". إن المنطوقات التى هى وثيقة الصلة بالمستمعين لا تكمن فى المعلومات التى تنقلها، ولكن فى قدرتها الإخبارية "tellability" . وسواء كنت تخبر صديقًا بنادرة ما أو تكتب رواية من أجل أحفادك، فإنك تفعل شيئًا مختلفًا عن النطق بشهادة فى المحكمة : أى أنك تحاول أن تنتج قصة ما سوف تبدو قيمتها إلى مستمعيها، أى أنها سوف تملك نوعًا ما من الفاعلية أو المغزى، وأنها سوف تسلى أو تمنح المتعة. إن ما يجعل الأعمال الأدبية مغايرة عن "نصوص السرد المعروضة أو المتداولة" هو أنها اجتازت عملية اختيار : أى أنها نشرت، وفحصت فحصاً نقدياً، وأعيد طبعها، ولذلك فإن القراء يعالجونها على ثقة بأن الآخرين وجدوها مشيدة بحق، وذات قيمة تستحق هذا الجهد "worth it" . فيما يتعلق بالأعمال الأدبية فإن المبدأ التعاونى "محمى بإفراط" "hyper-protected" ، ويمكن أن نتحمل الكثير من الظلمات، والأشياء الواضحة التى ليست لها علاقة بالموضوع، من غير أن نفترض أن هذا شىء لا يمكن فهمه. إن القراء يفترضون أن لديهم، بطريقة جوهرية، هدفًا اتصاليًا من خلال تعقيدات لغة الأدب، بدلاً من أن يتخيلوا أن المتكلم أو الكاتب هو وجود غير تعاونى، مثلما يبدو فى سياقات الحديث الأخرى،كما أنهم يناضلون من أجل أن يؤولوا العناصر التى تزدرى مبادئ الاتصال الفعال من خلال الاهتمام ببعض ملامح الهدف الاتصالى. إن الأدب يصبح علامة نظامية / مؤسساتية "institutional label" ، تمنحنا مبرراً لكى نظن أن نتائج محاولاتنا القرائية ستكون ذات قيمة تستحق هذا الجهد "worth it" ، كما أن الكثير من ملامح الأدب تنبع من ميل القراء إلى أن يعتنوا بالأمور المجهولة، وأن يكتشفوها، وليس أن يسألوا مباشرة : ماذا تعنى بذلك ؟

ربما نستنتج أن الأدب هو فعل كلام أو حدث نصى، يظهر أنواعًا معينة من العناية / الانتباه، إنه يناقض أنواعًا أخرى من أفعال الكلام مثل : نقل المعلومات، أو طرح الأسئلة أو إعطاء الوعود. إن ما يقود، غالبًا، القراء أن يعالجوا شيئًا ما

بوصفه أدبًا هو أنهم وجدوه في سياق ما يحققه بوصفه أدبًا : أي في ديـوان شعر، أو قسم في مجلة، في مكتبة عامة أو مكتبة لبيع الكتب.

ولكن لدينا حيرة أخرى في هذا المقام. هل ثمة طرق خاصة لتنظيم اللغة التي تخبرنا أن شيئًا ما يكون أدبًا ؟ أو هل الحقيقة التي نعرف من خلالها شيئًا ما يكون الأدب تقودنا إلى أن نمنحه نوعًا من العناية / الاهتمام لا نمنحها إلى الجرائد، وأن نجد فيه، بوصفها نتيجة، أنواعًا خاصة من التنظيم والمعاني المضمرة ؟ إن الإجابة يجب أن تكون بكل تأكيد أن كلا الأمرين يحدث : أي أن الموضوع، أحيانًا، لديه ملامح تجعله أدبًا، ولكن، أحيانًا، السياق الأدبي يجعلنا نعالجه بوصفه أدبًا، ولكن اللغة المنظمة بشدة لا تجعل، على وجه الضرورة، شيئًا ما أدبًا : لا شيء منمط بشدة أكثر من دليل التليفون، كما لا يمكن أن نجعل، فقط، أية قطعة صغيرة من اللغة أدبًا من خلال تسميتها بالأدب؛ أي أنني لا أستطيع أن ألتقط كتابي القديم في الكيمياء، وأقرأه بوصفه رواية.

إن الأدب ليس مجرد إطار تضع اللغة فيه ؛ أي أن كل جملة لا يمكن أن نجعلها أدبًا إذا كتبناها على صفحة ما بوصفها قصيدة، هذا من ناحية أولى، ولكن الأدب ليس مجرد نوع خاص من اللغة؛ لأن الكثير من الأعمال الأدبية لا تعلن اختلافها عن أنواع أخرى من اللغة، إنها توظفها من خلال طرق خاصة بسبب استقبالها بالعناية / الاهتمام الخاص، وهذا من ناحية أخرى.

لدينا، إذن، بنية معقدة هنا، إننا نتعامل مع وجهتين من النظر مختلفتين، تتداخلان وتتقاطعان، ولكنهما لا يقودان إلى التلاؤم في كل واحد؛ فيمكننا أن نفكر في الأعمال الأدبية بوصفها لغة ذات خصوصية أو ملامح معينة، كما يمكننا أن نفكر في الأدب بوصفه إنتاجًا للتقاليد ونوعًا معينًا من العناية /الاهتمام. إن إحدى الوجهتين لا يمكن أن تأتلف مع الأخرى بطريقة ناجحة، ويجب على القارئ أن ينتقل من الأمام إلى الخلف بينهما. ولقد تصديت إلى خمس نقاط نظرية دارت حول طبيعة الأدب : في كل واحدة منها يمكنك أن تبدأ من إحدى الوجهتين، ولكن يجب، في النهاية، أن تضع في الحسبان الوجهة الأخرى.

١ - الأدب بوصفه اللغة البارزة :

يقال، عادة، إن "الأدبية" تقع فى معظم الأحوال داخل نظام اللغة التى تجعل الأدب متميزًا عن اللغة المستخدمة لأغراض أخرى. إن الأدب يصبح اللغة التى تبرز اللغة نفسها : أى تجعلها غريبة، تلفت انتباهك إليها (انظر ! أنا اللغة !)، ولذلك فإنك لن تستطيع أن تنسى أنك تتعامل مع لغة مشكلة فى طرق غريبة؛ فالشعر، على وجه الخصوص، ينظم مستوى الصوت فى اللغة لكى يجعله شيئًا ما يوضع فى الحسبان.
هذه بداية قصيدة : *"Inversnaid"* لـ "هوبكنز" "Gerad Manley Hopkins" :

"This darksome burn, horsback brown,

His rollorck highroad roaring down,

In coop and in coomb the fleece of his foam

Flutes and low to the lake falls home.

إن الأنماط اللغوية البارزة، مثل التكرار الإيقاعى فى : (burn.. brown.. rollrock.. road.. roaring) ، بالإضافة إلى المصاحبات اللغوية غير العادية مثل : "rollrock" ، تجعل الأمر واضحًا، وهو أننا نتعامل مع لغة منظمة تجذب الانتباه/ العناية إلى البنيات اللغوية نفسها.

ولكن يبدو، أيضًا، صحيحًا، من خلال حالات كثيرة، أن القراء لا يلاحظون الأنماط اللغوية ما لم يكن شىء ما متحققًا بوصفه أدبًا، إنك لن تسمع عندما تقرأ النثر الفصيح. ويكاد يكون الإيقاع فى هذه الجملة، الذى سوف تلقاه، أحد الأشياء التى تذهل أذن القارىء، ولكن إذا ظهرت قافية فجأة، فإنها تجعل الإيقاع شيئًا ما تسمعه. إن القافية، علامة الأدبية المعروفة، تجعلك تلاحظ الإيقاع الذى كان هناك مع جميع الأشياء. وعندما يوضع نص ما فى إطار ما بوصفه أدبًا؛ فإننا نكون مستعدين إلى أن نعتنى بالقولبة الصوتية أو أنواع أخرى من التنظيم اللغوى، التى نتجاهلها عمومًا.

٢ - الأدب بوصفه اتحاد اللغة :

إن الأدب هو اللغة التى تنتج من خلالها العناصر والمكونات المتعددة للنص علاقة معقدة؛ فعندما أتسلم خطابًا يلتمس إسهامًا لسبب ما مهم، فيمكن أن أجد، على غير المحتمل، أن الصوت يحاكى المعنى، ولكن فى الأدب هناك علاقات للتعزيز "reinforcement" أو للتباين والتنافر "contrast and dissonance" بين بنيات المستويات اللغوية المختلفة : أى بين الصوت والمعنى، النظام النحوى وأنماط الفئات الدلالية "thematic patterns" . إن القافية، من خلال تقديم كلمتين معًا "suppose / knows" ، أنتجت علاقة بين معناهما (كونه "يعرف" "is knowing" بالتعارض مع "الافتراض" "supposing").

ولكن يبدو واضحًا أنه لم تقدم النقطة الأولى ولا النقطة الثانية أو كلاهما معًا تعريفًا للأدب، فليس الأدب جميعه يبرز اللغة كما تقترح النقطة الأولى (فالكثير من الروايات لا تفعل ذلك)، كما أن اللغة المبرزة ليست أدبًا بالضرورة. إن عبارات مثل : Peter piper picked a peck of pickled pepers ، يتم النظر إليها نادرًا على أنها أدب، على الرغم من أنها تلفت الانتباه إلى نفسها بوصفها لغة، ويتعثر لسانك حين النطق بها. وفى الإعلانات، عادة، ما تكون الوسائل اللغوية بارزة بطريقة صارخة أكثر مما تكون فى الأشعار الغنائية، كما أن مستويات البنية المختلفة قد تكون متحدة بطريقة أكثر إلحاحًا. إن "رومان ياكوبسون" "Roman Jakobson" ، أحد المنظرين الشهيرين، لم يقتبس سطرًا من الشعر الغنائى بوصفه مثالاً للوظيفة الشعرية للغة، ولكنه اقتبس شعارًا سياسيًا من الحملة الانتخابية الرئاسية لـ "إيزنهور" "Dwight D. (Ike) : Eisenhower" "*I like Ike*" ومن خلال لعبة الكلمة هنا يصبح كل من المفعول به المحبوب (*Ike*) والفاعل (I) مغلفًا بفعل الحب (Like) ؛ فمن خلال هذا الإعلان تبدو حتمية الحب لـ (IKe) مدرجة فى البنية الرئيسية للغة. ولذلك، فإن العلاقات بين مستويات اللغة المختلفة ليست ملازمة للأدب فقط، ولكن فى الأدب تكون أكثر إلحاحًا لكى نبحث ونستثمر العلاقات بين الشكل والمعنى، أو الفئة الدلالية "Theme" والنحو، محاولين أن نفهم الإسهام الذى يقوم به كل عنصر صوب فاعلية المجموع، لكى نكتشف الاتحاد، أو التناغم، أو التوتر، أو التنافر.

إن أطروحــات الأدبيــة، التى تركـز على الإبراز أو الاتحـاد فى اللغـة، لا تقـدم مقاييس يمكن من خلالها أن نقول : إن "مارتنز" "Martians" يمكن أن يفصل أعمال الأدب من أنواع أخرى من الكتابة. إن مثل هذه الأطروحات، تشبه معظم الادعاءات حول طبيعة الأدب، توظف الانتباه / الالتفات القاصد إلى أشكال معينة للأدب التى تزعم أنها رئيسية، ولكى تدرس شيئًا ما بوصفه أدبًا، فإن هذا الطرح يخبرنا أن ننظر فى الغالب إلى النظام فى لغته، وليس أن تقرأه بوصــفه التعبــير عن نفسيــة كاتبه، أو بوصفه الانعكاس للمجتمع الذى أنتجه.

٣ - الأدب بوصفه خيالاً :

إن ما يجعل القراء يعتنون بالأدب، بطريقة مختلفة، يعود إلى سبب واحد، وهو أن منطوقـاته لديها علاقـة خاصة بالعـالم، هذه العلاقـة نطلق عليها "خياليـة". إن العمل الأدبى هو حـدث لغـوى يطرح عـالمًا خـياليًـا يشـمل المتكلم، والعـوامل، والأحـداث، والجمهور المضمن، ذلك الجمهور الذى يتشكل من خلال تصميمات العمل حول ما يجب أن يكون مـشروحًا، ومـا يفـترض أن يعرفـه الجمـهور. إن الأعمـال الأدبية تشـير إلى الخيــال وليس إلى الشـخـصيــات التــاريخية (Emma Bovary , Huckleberry Finn) ، ولكن التخيل ليـس محــدودًا بالشخصيات والأحــداث. إن الإشــاريات "Deictics" كما يطلقون عليها، هى تلك الملامح المتلائمة للغة التى ترتبط بحال النطق مثل الضمائر (أنا، أنت) (I, you) أو ظروف الزمــان والمكان (هنا، هناك، الآن، هكذا، أمس، غـدًا) (here, there, now, then, yesterday, tomorrow)، توظــف فى طــرق خــاصـة فى الأدب. إن كلمـة (الآن) *(now)* فى قـصـيدة مـا مـثل : (now.. gathering swallows twitter in the skies) لا تشـير إلى اللحظة التى كـتب فيهـا الشـاعر، أولاً، تلك الكلمـة، أو إلى لحظة النشـر الأولى، ولكن إلى زمن فى القصـيدة، أى فى العــالم المتخيل لأحــداثها ، وكــذلك ضمير المتكلم (أنا) (I) الذى ظهر فى قصيدة من الشعر الغنائى، مثل قصيدة "وردزورث" "Wordsorth" (I wandered lonely as a cloud..) هو، أيضًـا، خيـالى. إنه يشـير إلى المتكلم فى القصيدة، الذى قد يكون مختلفًا تمامًا عن ذلك الشخص المتعين : "وليم وردزورث" الذى كـتب القصـيدة (ربما يكون هـناك اتصـال قـوى جدًا بين مـا يحـدث

للمتكلم أو الراوى فى القصيدة وما حدث لـ "وردزورث" فى لحظة ما من حياته، ولكن القصيدة المكتوبة بقلم رجل عجوز قد تمتلك متحدثًا شابًا والعكس صحيح، كما أن رواة القصص والشخصيات التى تقول (أنا) (I) بوصفهم يسردون القصة، قد يملكون تجارب ، ويصدرون أحكامًا تختلف تمامًا عن تلك التجارب والأحكام الخاصة بمؤلفى الروايات).

إن علاقة ما يقوله المتكلم بما يفكر فيه الكتاب فى الخطاب الخيالى "fiction" تصبح دائمًا موضوعًا للتأويل، ولذلك فإنها العلاقة بين الأحداث المروية والمواقف فى العالم. إن الخطاب غير الخيالى "non-fictional discourse" ، عادة، ما يكون راسخًا فى سياق يخبرك كيف تتعامل معه، مثل : كتيب تعليمات، تقرير لجريدة يومية، خطاب من مؤسسة خيرية، بيد أن سياق الخيال، بطريقة واضحة، يترك السؤال عما يدور حوله الخيال مفتوحًا حقًا. إن المرجعية "reference" إلى العالم ليست خاصية كبيرة جدًا فى الأعمال الأدبية بوصفها معطى خياليًا بالنسبة إلى التأويل؛ فإذا أخبرت صديقًا بـ "قابلنى على العشاء فى قهوة هارد روك" "Hard Rock Café" فى تمام الثامنة غدًا، فإنه سوف يأخذ ذلك بوصفه دعوة خاصة، كما أنها تحقق مرجعيات مكانية وزمانية من سياق المنطوق (غدا يعنى ١٤ يناير ١٩٩٨ ، الثامنة تعنى الثامنة مساء طبقًا للتوقيت الشرقى بالولايات المتحدة الأمريكية)، ولكن عندما يكتب الشاعر "بن جونسون" "Ben Jonson" قصيدة : "داعيًا صديقًا على العشاء" "inviting a friend to supper" ، فإن خيالية "fictionality" هذا العمل تجعل علاقته بالعالم موضوعًا للتأويل؛ أى أن السياق فى الرسالة سياقًا أدبيًا، ويجب أن نقرر حين نتعامل معها إن كانت القصيدة فى المقام الأول توصيفًا لاتجاهات المتكلم الخيالى، أو إجمالاً لما مضى فى الحياة، أو اقتراحًا بأن الصداقة والملذات البسيطة شىء فى غاية الأهمية للسعادة الإنسانية.

إن تأويل "هاملت" "Hamlet" يصبح موضوعًا بين أشياء أخرى لتقرير إن كان ينبغى أن نقرأها بوصفها موضوعًا يتحدث أو يقول شيئًا عن مشكلات أمراء الدينيمارك "Danish Princes" ، أو معضلات الرجال، "dilemmas of men" ، المتعلقة بالتحولات فى مفهوم الذات "The Self" فى تجربة النهضة، أو العلاقات بين الرجال وأمهاتهم على العموم، أو الكيفية التى تؤثر من خلالها التمثلات "representations"

(متضمنة التمثلات الأدبية) فى مشكلة فهم تجربتنا. والحقيقة أن ثمة إشارات إلى الدينيمارك فى المسرحية، هذا لا يعنى أنك تقرأها بوصفها موضوعًا يتحدث عن الدينيمارك بالضرورة. إن ذلك يكون قراراً تأويلياً؛ فيمكننا أن نربط "هاملت" بالعالم من خلال طرق مختلفة عند مستويات عديدة مختلفة أيضًا. إن خيالية الأدب تفصل اللغة من سياقات أخرى قد تكون مستخدمة فيها، وتترك علاقة العمل بالعالم مفتوحة للتأويل.

٤ - الأدب بوصفه موضوعاً إستاطيقياً :

إن ملامح الأدب التى نوقشت إلى الآن - مثل : المستويات التكميلية / الإضافية "Supplementary" للنظام اللغوى، والانفصال عن السياقات العملية للنطق، والعلاقة الخيالية بالعالم - ربما تكون مجموعة تحت مدخل عام للوظيفة الإستاطيقية / الجمالية للغة. إن الإستاطيقا، تاريخيًا، ذات شهرة واسعة فى نظرية الفن، كما أنها شملت جدالات حول إن كان الجمال "beauty" خاصية موضوعية فى الأعمال الفنية، أو استجابة شخصية لمن ينظرون إليها، وأيضاً حول علاقة الجميل "beautiful" بالحق والخير.

وتعد الإستاطيقا عند "إمانويل كانت" "Immanuel Kant" ، المنظر الأساسى للإستاطيقا الغربية الحديثة، جوهر المحاولة لعبور الهوة بين العالم المادى والعالم الروحى، بين عالم القوى والمخاطر "magnitudes" وعالم المفاهيم. إن الموضوعات الإستاطيقية / الجمالية، مثل : الرسم والأعمال الأدبية التى تجمع بين الشكل الحسى (الألوان / الأصوات) والمحتوى الروحى (الأفكار)، تشرح الإمكانية لتوافق المادى والروحى معًا. إن أى عمل أدبى هو موضوع جمالى؛ لأنه يشغل القراء بتأمل الصلة المتبادلة بين الشكل والمحتوى، بالإضافة إلى وظائف اتصالية أخرى موضوعة بين قوسين أو معلقة مبدئياً.

إن الموضوعات الإستاطيقية / الجمالية لديها "قصدية بدون غرض" "Purposiveness Without Purpose" بالنسبة لـ "كانت" ومنظرين آخرين. إن هناك قصدية

إلى تشييداتها؛ أى أنها مؤلفة لكى تعمل الأجزاء معًا تجاه نهاية ما، ولكن النهاية هى العمل الفنى نفسه، هى المتعة فى العمل، أو المتعة المنتجة من خلال العمل، وليست غرضًا ما خارجيًا. إن هذا يعنى، بطريقة عمليـة، أن نتأمل نصًا ما بوصفه أدبًا، ينبغى أن نسأل عن المشاركة لأجزائه بقصد المجموع قاطبة، ولكن لا نتناول العمل بوصفه مخصصًا أساسًا لإنجاز غرض ما يخبرنا أو يقنعنا؛ فعندما أقول إن القصص منطوقات لديها صلة بقدرتها الإخبارية "tellability" ، فإن هذا لا يعنى شيئًا سوى أن ثمة قصدية للقصص (أى خصـائص يمكـن أن تجعلها قصـص جـيدة)، ولكن هذا لا يمكن أن يكون مرتبطًا بغرض ما خارجي، وهكذا فإننى أسجل الغرض الإستاطيقى، الخصوصية الفعالة للقصص وحتى فى القصص غير الأدبيـة. إن قصة ما جيدة هى ما يمكن أن تحكى "tellable"، وأن تذهل القراء أو المستمعين بوصفها ذات قيمة "worth it"، إنها قد تسلى أو تعلم أو تحرض، ويمكن أن يكون لديها مجال التـأثيرات "rang of effects" ، ولكنك لن تستطيع أن تعرف القصص الجيدة على العموم بوصـفها قصصًا تحقق واحداً من هذه الأشياء.

٥ – الأدب بوصفه تشييداً متناصاً أو منعكساً على ذاته :

أشار المنظرون المحدثون إلى أن الأعمال (الأدبية) منسوخة أو محررة بكاملها من أعمـال أخرى؛ أى يمكن صناعتـهـا من خـلال أعـمـال سـابقـة تشربتـهـا، وتكررهـا، وتتـحـداها، وتحـولهـا. هذا التـصـور يسـتـهـدى بالفكرة التى يطلق عليـهـا "التناص" "Intertextuality" أحيانًا. إن أى عمل يوجد بين أو مع نصوص أخرى من خلال علاقاته بهذه النصوص، ولكى تقرأ شيئًا ما بوصفه أدبًا يعنى أن تتأمله بوصفه حدثًا لغويًا يأخذ معنى من خلال علاقة بخطابات أخرى؛ فعلى سبيل المثال، فإن أى شىء بوصفه قصيدة يسعى للإفادة من الإمكانيات الموجودة فى قصائد سابقة، أو بوصفه رواية تقدم مرحلة ما، وتنتقد البلاغة السياسية "political rhetoric" فى زمنها. إن سوناتا "شكسبير" : "عيون سيدتى لا تماثل شيئًا سوى الشمس" "My mistress eyes are nothing like the sun" ، تشربت الاستعارات المستخدمة فى شعر الحب التقليدى، وتتكرها "But no such roses see I in her cheeks" ، مـثل طريقـة الإشـادة بـامـرأة مـا، "عندمـا تمشى، وتنوس على

الأرض" when she walks, treads on the ground ، إن القصيدة تأخذ معنى من خلال علاقة بالتقاليد التى تجعل المعنى ممكننا.

والآن، بما أنه يمكن أن تقرأ قصيدة ما بوصفها أدبًا يعنى أن تربطها بقصائد أخرى، وأن تقارن وتقابل الطريقة التى تجعلها مفهومة بما تفعله طرق أخرى، فإنه يصبح ممكنًا أن تقرأ القصائد عند مستوى ما من جهة الشعر نفسه. إنها تصبح قرينة الصلة بعمليات التخيل الشعرى "poitic imagination" ، والتأويل الشعرى "poitic interpretation" . فى هذا السياق نلتقى بفكرة أخرى ذات أهمية فى النظرية الحديثة؛ أى بفكرة "الانعكاس الذاتى" "self-reflexivity" للأدب. إن الروايات تصبح فى مستوى ما روايات من جميع الجهات، من جهة المشكلات، ومن جهة إمكانيات التشكيل الممثل والمعطى "representing and giving shape" ، أو إمكانيات المعنى الخاص بالتجربة، ولذلك يمكن أن تقرأ "مدام بوفارى" "Madame Bovary" بوصفها اكتشافًا للعلاقات بين الحياة الحقيقية لـ "مدام بوفارى"، والطريقة التى تجعل كلاً من الروايات الرومانسية التى قرأتها وروايات "فلوبير" "Flaubert" الخاصة تجربة مفهومة. ويستطيع المرء، دائمًا، أن يسأل قصة ما أو قصيدة ما عن الكيفية التى تربط ما تقوله ضمنيًا من جهة ما يكون مفهومًا بالطريقة نفسها التى تسلكها لتجعلها شيئًا يمكن فهمه وإدراكه.

إن الأدب ممارسة يحاول الكُتَّاب من خلالها أن يرتقوا به أو يجددوه، وهكذا يصبح الأدب دائمًا تأملاً ضمنيًا على الأدب نفسه، ولكن مرة ثانية نجد شيئًا ما يمكن أن نقوله حول الأشكال الأخرى : إن الشعارات السياسية الملصقة "bumper stickers"، مثل القصائد، قد يعتمد معناها على شعارات سياسية سابقة، مثل : "Nuke a Whale for Jesus" (شعار يتهكم على الذين يدعون إلى السلام) لا يمكن فهم معناها بدون :

("No Nukes", "Save a Whale", and "Jesus Saves")

والمرء قد يقول – بطريقة أكيدة – إن : "Nuke a Whale for Jesus" ، هى شىء يدور حقًا حول الشعارات السياسية الملصقة. إن التناص والانعكاس الذاتى للأدب ليسا ملمحين محددين بطريقة نهائية، ولكنهما شكلين بارزين لاستخدام اللغة، وتساؤلات حول "التمثيل" "representation" التى قد تكون ملحوظة أيضًا فى مكان آخر.

فى كل حالة من الحالات الخمس نواجه البنية التى طرحتها سلفًا؛ أى أننا نتعامل مع ما يمكن أن يكون مصوراً بوصفه خصوصيات للأعمال الأدبية، أو ملامح تميزها بوصفها أدبًا، ولكن بالإضافة إلى ما يمكن رؤيته بوصفه النتائج لنوع خاص من العناية / الاهتمام، ولوظيفة نقرها اللغة من خلال تأملها بوصفها أدبًا. ويبدو أنه ليس ثمة منظور يمكن أن يحتوى "englobe" الآخر، ليصبح منظوراً شموليًا. إن خصوصيات الأدب لا يمكن أن تكون منقوصة بالنسبة للخصوصيات الموضوعية، أو بالنسبة لنتائج طرق اللغة المتشكلة. ويبدو أن ثمة سببًا رئيسيًا؛ لهذا ظهر القليل منه عند طرح قضية الفكر – التجارب فى بداية هذا الفصل. إن اللغة تقاوم الإطارات التى نفرضها عليها، ويبدو شاقًا أن نجعل بيت الشعر : "We dance round in a ring" يفضى إلى ورقة حظ داخل كعكة أو نجعل عبارة : "Stir vigorously" تفضى إلى قصيدة تحدث هزة بالنفس "stirring poem" ؛ فعندما نعالج شيئًا ما بوصفه أدبًا، ونبحث عن القولبة أو التشكيل والانسجام "pattern and coherence" فإن ثمة مقاومة فى اللغة يجب أن نشتغل عليها ومعها فى آنٍ. إن أدبية الأدب، بطريقة نهائية، قد تقع فى التوتر لعملية التفاعل بين المادة اللغوية وتوقعات القراء المألوفة لما يكون أدبًا، ولكن أقول هذا مع الحرص على شىء آخر تعلمناه من حالاتنا الخمس، وهو أن كل خاصية متحققة بوصفها ملمحًا مهمًا للأدب لا تنتهى إلى كونها ملمحًا محدداً؛ لأنه يمكن أن يكون موجوداً عند اشتغال استخدامات أخرى للغة.

لم أبدأ هذا الفصل بالإشارة إلى أن النظرية الأدبية فى الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن لم تركز على الاختلاف بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية. إن ما فعله المنظرون يمكن أن يكون تأملاً للأدب بوصفه مقولة تاريخية وأيديولوجية، وتأملاً للوظائف الاجتماعية والسياسية لشىء ما يطلق عليه "الأدب" الذى يؤديها كما يظن. لقد ظهر الأدب فى بريطانيا فى القرن التاسع عشر بوصفه فكرة مهمة للغاية، ونوعًا خاصًا من الكتابة يوكل إليه وظائف متعددة؛ فلقد أصبح موضوعًا للتوجيه فى مستعمرات الإمبراطورية البريطانية، وكان موكولاً إليه بأن يؤدى إلى السكان الأصليين تقديراً لبريطانيا العظمى، وربطهم بها بوصفهم مشاركين عظماء فى مغامرة التحضر التاريخية، وفى الوطن ربما يقاوم الأنانية والمادية المروِّجة من خلال الاقتصاد

الرأسمالي الجديد، مقدماً إلى الطبقات المتوسطة والأرستقراطية قيماً مغايرة، ومؤدياً إلى العمال مصلحة مرتهنة في الثقافة التي استنزلتهم إلى وضع ثانوي مادياً، إنه - في وقت واحد - قد يعلم التقدير الخالي من الغرض، ويقدم معنى للعظمة القومية، ويخلق شعور الأخوة والتعاطف بين الطبقات، وأخيراً يوظف بوصفه استبدالاً للدين الذي لم يعد قادراً على أن يحافظ على تماسك المجتمع.

إن أي مجموع من النصوص يمكن أن يفعل كل ذلك ربما يكون شيئاً غريباً جداً. إذن ما الأدب الذي يرى أنه يفعل كل هذا ؟ شيء واحد يمكن أن يكون حاسماً هو بنية خاصة لـ "النمذجة" "exemplarity" في اشتغال الأدب. إن عملاً أدبياً، مثل هاملت، هو القصة لشخصية خيالية على وجه الخصوص؛ أي أنه يعرض نفسه بوصفه نموذجاً من جهة ما (فلماذا تقرأه كذلك) ، ولكنه في الوقت نفسه يميل إلى أن يحدد المدى أو المجال لتلك النمذجة ، ومن ثم الدعة التي تفضي بالقراء والنقاد إلى الكلام عن "شمولية" "universality" الأدب. هكذا تصبح بنية الأعمال الأدبية أسهل حين نتناولها بوصفها تخبرنا عن "الشرط الإنساني" "the human condition" على العموم، من أن نخصها بما تصفه أو توضحه من مقولات أضيق. هل "هاملت" تدور حول أمراء أو رجال عصر النهضة، أو التأمل النفسي للشباب، أو الناس الذين مات آباؤهم في ظروف غامضة ؟ وبما أن جميع الإجابات تبدو غير كافية أو غير مرضية، فإنه يكون أيسر بالنسبة للقراء ألا يجيبوا، أو هكذا يقبل القراء، ضمنياً، إمكانية الشمولية. إن الروايات والقصائد والمسرحيات تميل إلى أن تكتشف ما يكون مثالاً في ذاته من خلال خصوصياتها، وفي الوقت نفسه تدعو القراء جميعاً إلى أن يصبحوا منشغلين بالصعوبات والأفكار التي يطرحها رواتها وشخصياتها.

ولكن الاتحاد لتقديم الشمولية ومخاطبة كل هؤلاء الذين يمكن أن يقرأوا اللغة لديه وظيفة قومية قوية. إن "بيندكت أندرسون" "Benedict Anderson"، يناقش في عمل للتاريخ السياسي الذي أصبح مؤثراً بوصفه نظرية : "الجماعات المتخيلة ، تأملات في أصل وانتشار القومية" Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism، أن الأعمال الأدبية - الروايات على وجه الخصوص - ساعدت على أن تخلق الجمعات القومية من خلال افتراضها لها، كما أنها تناشد مجتمعاً عريضاً من القراء ، محدداً

من خلال مبدأ مفتوح يتوجه إلى كل من يمكنه قراءة اللغة. ويرى "أندرسون" أن "القصص الخيالي" "Fiction" يتغلغل تماماً – وبطريقة مستمرة – داخل الواقع ، خالقاً ثقة يمكن ملاحظتها للجماعة داخل المجتمع الغفل "anonymity"،التى تصبح السمة المميزة للأمم الحديثة".إن تقديم الشخصيات، والمتحدثين، والحبكات، والموضوعات "themes" فى الأدب الإنجليزى بوصفه شاملاً بطريقة ممكنة يعنى أن تروج لفضاء مجتمع متخيل محدد ، أيضاً، إلى الموالين فى المستعمرات البريطانية،على سبيل المثال، الذين هم مدعون إلى التطلع إليه. وكلما ازداد التشديد على الشمولية فى الأدب ازدادت الوظيفة القومية : إن زعم الشمولية فى النظر إلى العالم المقدم من خلال ما طرحه "جان أوستن" "Jane Austen" جعل إنجلترا تحتل مكاناً مهماً جداً فى الحقيقة، وموقعاً لمعايير الذوق والسلوك، والأكثر أهمية، موقعاً للتنظيرات الأخلاقية "the moral scenarios" والظروف الاجتماعية التى تتحقق المشكلات الأخلاقية فيها ، كما تتشكل الكيانات الشخصية "personalities" فيها.

إن الأدب كان منظوراً إليه بوصفه نوعاً خاصاً من الكتابة،التى يمكن أن تمدنا ليس فقط الطبقات الدنيا، ولكن، أيضاً، الطبقات الأرستقراطية والمتوسطة كما ناقشنا ذلك أعلاه.هذه النظرة إلى الأدب ، بوصفه موضوعاً إستاطيقياً ، يجعلنا أناساً صالحين، مرتبطة بفكرة معينة لـ "الذات" ومرتبطة بما أطلق عليه المنظرون "الذات المتحررة" "the liberal subject" ؛ أى الفرد المحدد ليس عن طريق موقفه الاجتماعى واهتماماته ، ولكن عن طريق الذاتية الفردية "individual subjectvity" (العقلية والأخلاقية) المدركة بوصفها ذاتاً حرة من المحددات الاجتماعية بطريقة جوهرية. إن الموضوع الإستاطيقى، المقطوع من الأغراض العملية الذى يجلب أنواعاً خاصة من التأمل والتماثلات "identifications" يساعدنا أن نصبح نواتاً متحررة من خلال الممارسة الحرة والخالية من الغرض للملكة التخيلية التى تجمع التعرف والحكم فى علاقة صحيحة. هذا ما يفعله الأدب ، والطرح يشتغل من خلال تأمل جرىء للتعقيدات بدون اندفاع إلى الحكم ، شاغلاً العقل بالاشتراك فى القضايا الأخلاقية، ويستميل القراء إلى أن يفحصوا السلوك (شاملا سلوكهم الخاص) بوصفهم غرباء عن الروايات

أو قراء لها. إن الأدب يروج لفكرة "اللاغرضية" "disinterestedness"، ويعلم الحساسية والتميزات الجيدة، وينتج التماثلات "identifications"، بين الرجل والمرأة فى شروط أخرى ، وهكذا يروج لشعور الأخوة والتعاطف. فى عام ١٨٦٠، ذكر أحد المثقفين :

"على عكس ما يطرح قادة الفكر فى قضية الجنس (البشرى) من أفكار ومنطوقات، فإن قلوبنا تخفق طبقًا للمشاعر الإنسانية العامة ، ونكتشف أنه ليس ثمة اختلافات فى الطبقة أو الجماعة ، أو أن ما يؤمن به الإنسان يستطيع أن يحطم قوة الشيطان لكى يعيذ ويعلم، كما نكتشف أن فوق الدخان والسجن، والضجيج والجيشان لعناية الحياة الأدنى الخاصة بالإنسان ، وأخيراً العمل والجدل ، هناك منطقة مضيئة وهادئة للحقيقة ؛ حيث إن الجميع ربما يتقابلون ويتكلمون ويصبحون على قدم وساق واحدة".

وليس غريباً أن تنتقد المناقشات النظرية الحديثة هذا المفهوم للأدب، وركزت فى الغالب على التباسات المعنى "mystification" التى تنشد صرف العمال عن ظرفهم البائس من خلال تقديم السبيل لهم للوصول إلى تلك "المنطقة الأعلى" "higher region" ؛ أى من خلال طرح بعض الروايات للعمال لكى تقيهم من الاستسلام إلى بعض الحواجز، على حد ما طرح "تيرى إيجلتون" "Terry Eagleton" ، ولكن حين نكتشف الادعاءات حول ما يفعله الأدب، وحول الكيفية التى يشتغل من خلالها بوصفه ممارسة اجتماعية، فإننا نجد جدالات يصبح توافقها صعباً للغاية.

لقد أعطى الأدب وظائف متعارضة تماماً ؛ فهل الأدب أداة أيديولوجية : أى مجموعة من القصص تغرى القراء بقبول التراتبات الهيراركية "hierarchical arrangements" للمجتمع ؟ إذا افترضت القصص جدلاً أن النساء يجب أن يجدوا سعادتهم فى الزواج مطلقاً، وإذا تقبلت النساء التقسيمات الطبقية بوصفها تقسيمات طبيعية، وتكتشف كيف تتزوج الخادمة العفيفة سيداً، فإنهم يعملون لكى يجعلوا الترتيبات التاريخية الطارئة مشروعة. أو هل الأدب هو المكان الذى تصبح الأيديولوجيا معروضة ومعلنة فيه بوصفها شيئاً ما

يمكن أن يكون معترضًا عليه ؟ إن الأدب يمثل "represents" ، على سبيل المثال، من خلال طريقة حادة النشاط ومؤثرة في النفس إمكانيًا، المجال الضيق للخيارات المقدمة إلى النساء تاريخيًا، ويشيد، من خلال جعل هذا مرئيًا، الإمكانية لعدم التسليم بهذا الأمر جدلاً. إن كلا الادعائين يمكن أن يوهم بأنه معقول بدقة وإحكام؛ أي أن الأدب يمكن أن يكون ناقلاً للأيديولوجيا، ويمكن أن يكون أداة لتعطيلها. في هذا السياق، نجد، أيضًا، تقلبًا مركبًا بين "الخصوصيات" "properties" الممكنة للأدب، والاهتمام / العناية التي تكشف عن تلك الخصوصيات.

ونواجه، أيضاً، ادعاءات متناقضة تدور حول علاقة الأدب بالفعل "Action"؛ فلقد ذكر المنظرون أن الأدب يشجع على قراءة وتأمل فريد بوصفها الطريقة لربطه بالعالم، وهكذا يقاوم الأدب النشاطات الاجتماعية والسياسية التي قد تنتج التغيير. وفي أفضل الأحوال يشجع الأدب على الانفصال أو تقدير الالتباس، وفي أسوأ الأحوال يشجع على الانخذال وتصديق ما يكون، ولكن في جانب آخر قد ينظر إلى الأدب تاريخيًا بوصفه خطراً؛ أي أنه يروج لفعل مساءلة السلطة والترتيبات الاجتماعية. إن "أفلاطون" منع الشعراء من جمهوريته الفاضلة ؛ لأنهم قد يصنعون ضرراً، ولأن الروايات أقرلها طويلاً بالكفاءة في جعل الناس غير راضين عن الحيوات التي ورثوها، ومتشوقين إلى شيء ما جديد : سواء كانت الحياة في المدن الكبرى، أو الرومانسية، أو الثورة؛ فمن خلال ترويج التماثل من ناحية تقسيمات الطبقة، وخطاب المذكر والمؤنث (الجنوسة) "Gender" ، والعرق "race"، والأمة، والعصر، فإن الكتب قد تروج لمشاعر التعاطف والأخوة التي تعوق التطرف، ولكنها قد تنتج أيضًا شعوراً حاداً بالظلم الذي يجعل التطرف المستفحل ممكنًا. إن الأعمال الأدبية مشهود لها بالكفاءة في إنتاج التغيير تاريخيًا : إن كتاب "هاريت بيتشر ستو" "Harriet Beecher Stow" "عشة العم توم" "Uncle Tom's Cabin" كان من أكثر الكتب رواجًا في وقته، وساعد على خلق تحولاً قوياً ضد فكرة العبودية التي جعلت الحرب الأهلية الأمريكية ممكنة .

أعود في الفصل السابع إلى مشكلة التماثل ومؤثراتها، ولكن ما الدور الذي يلعبه التماثل مع الشخصيات الأدبية والساردين ؟ ينبغي علينا في الوقت الحاضر أن نلاحظ – في معظم الأحوال – التباس واختلاف الأدب بوصفه نظامًا مؤسساً على الإمكانية

لقول أى شىء يمكنك أن تتخيله. إن هذا يصبح شيئًا مركزيًا بالنسبة إلى ما يكون الأدب؛ أى بالنسبة إلى أى معتقد "orthodoxy" أى دين، أى قيمة، فإن عملاً أدبيًا يمكن أن يستخف به، وأن يعارضه، وأن يتخيل بعضًا من القصص الخيالية المختلفة والمهولة، بداية بروايات المركيز "دى ساد" "The Marquis de Sade" التى بحثت لكى تكتشف ما قد يحدث فى عالم ما من حيث إن فعلاً نتج من طبيعة مدركة بوصفها اشتهاءً غير محجور عليه، إلى كتاب "سلمان رشدى" : "آيات شيطانية" "The Satanic Verses" الذى سبَّب إساءة كبيرة جداً لاستخدامه الأسماء والموضوعات / المكررات (motifs) المقدسة فى سياق الهجاء والمحاكاة التهكمية الساخرة. إن الأدب كان الإمكانية لمجاوزة ما كان مفكراً ومكتوبًا سلفًا بطريقة خيالية ؛ فبالنسبة لأى شىء يمكن أن يكون مفهومًا، فإن الأدب قد يجعله بلا معنى "nonsense" ، وقد يتجاوزه ويتخطاه، وقد يحوله نوعًا ما بطرح التساؤل عن صحته أو شرعيته وكفايته.

كان الأدب نشاط النخبة المثقفة، وكان يطلق عليه، أحيانًا، "القاعدة الثقافية" "Cultural Capital" ؛ أى أن معرفة الأدب تمنحك مصلحة مرتهنة بالثقافة التى قد تنتج ربحًا من خلال طرق متعددة، وتعينك على أن تتوافق مع هؤلاء الناس الذين ينتمون إلى وضع اجتماعى أعلى، ولكن الأدب لا يمكن أن يكون منقوصًا إلى تلك الوظيفة الاجتماعية المحافظة ؛ أى أنه نادراً ما يكون متعهداً بتقديم "القيم العائلية" "family values" ، ولكنه يصنع جميع أصناف الآثام المضللة، من عصيان إبليس للرب فى "الفردوس المفقود" "Paradis Lost" لـ "ميلتون" "Milton" إلى "راسكولنيكوف" "Raskolnikov" قاتل المرأة فى "الجريمة والعقاب" "Crime and punishment" لـ "دوستوفسكى" "Dostoevski" ؛ إنه يشجع على مقاومة للقيم الرأسمالية ولعمليات "practicalities" الكسب والإنفاق ؛ فالأدب هو صخب وضجيج الثقافة، كما أنه أيضًا معلوماتها، وهو قوة منظومية، كما أنه أيضًا قاعدة ثقافية ؛ لأنه كتابة تستلزم قـراءة، ويشغل القراء بالاشتراك فى مشكلات المعنى.

إن الأدب نظام متناقض ظاهريًا ؛ فلكى تخلق أدبًا يمكن أن تكتب طبقًا للصيغ الموجودة، أى تنتج شيئًا ما يشابه سوناتا "sonnet" ، أو يتبع التقاليد الخاصة بالرواية، ولكنه أيضًا يمكن أن يزدرى تلك التقاليد، وأن يتجاوزها ويتخطاها. إن الأدب نظام

يعيش من خلال كشف وانتقاد حدوده الخاصة عن طريق اختبار ما سوف يحدث لو يكتب المرء بطريقة مختلفة، ولذلك فإن الأدب له الشهرة فى المتعارف عليه من جميع الوجوه – كلمة "Moon" تشترك فى القافية مع كلمة "June" و "Swoon" ، العذارى جميلات "maidens are fair" ، الفوارس شجعان "knights are bold" – وفى الوقت نفسه له الشهرة فى الممزق من جميع الوجوه ؛ حيث إن القراء يجب عليهم أن يخلقوا أى معنى على الإطلاق، مثلما يكون فى جمل مثل هذه من "Finnegans wake", لـ "جيمس جويس" "James Joyce" :

"Eins within a space and a wearywide space it was er wohned a Mookse".

إن سؤال : "ما الأدب ؟" ينهض، كما اقترحت من قبل، ليس بسبب الناس المهمومة بأنهم قد يفهمون خطأ رواية للتاريخ، أو رسالة فى كعكة الحظ لقصيدة ما، ولكن بسبب النقاد والمنظرين الذين يأملون، من خلال طرح سؤال : ماذا يكون الأدب ؟ أن يروجوا لما يتوجهون إليه من المناهج النقدية التى تكون أكثر ملاءمة، وأن يصرفوا الأذهان عن تلك المناهج التى تتجاهل جوانب الأدب الأكثر جوهرية وتميزاً.

ويكتسب سؤال "ما الأدب ؟" فى سياق النظرية الحديثة، أهمية بالغة ؛ لأن النظرية أبرزت – بطريقة خاصة – أدبية النصوص فى جميع أنواعها، فلكى نتأمل الأدبية فيمكن أن نضع فى حسباننا أنها نزائع أو وسائل لتحليل تلك الخطابات، لممارسات القراءة المستخرجة عن طريق الأدب، أى تعلق الإصرار على الفهم المباشر، وتأمل تضمينات وسائر التعبيرات ، والعناية التى يُصنع من خلالها المعنى واللذة المنتجة.

المراجع

- حول الفهم التاريخي راجع :

- W. B. Gallie, *Philosophy and The Historical Understanding* (London : Chatto, 1964), 65-71.

- John M. Ellis, *The Theory of Literary criticism : A Logical Analysis* (Berkely and Los Angeles : University of California Press, 1974), 37-42.

- حول المبدأ التعاوني المحمي بإفراط راجع :

- Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Disocurse* (Bloomington : Indiana University Press, 1977), 38-78.

- Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", *Language in Literature* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1987), 70.

- Immamuel Kant, *The Critique of Judgment,* Part 1, Section 15.

- حول التناص راجع :

- Roland Barthes, *S/Z* (New York : Farrar Strauss, 1984), 10-12, 20-2, and Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven : Yale University Press, 1976), 2-3.

- Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on The Origin and Spread of Nationalism* (London : Verso, 1983), 40.

- ARTICLE of 1860 : H. Richardson, "On the use of English Classical Literature in the Work of Education", Quoted in Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932* (Oxford : Clarendon, 1987), 66.

- Terry Eagleton, *Literary Theory : An Introduction* (Oxford : Blackwell, 1983), 25.

- حول القاعدة الثقافية :

- John Guillory, *Cultural Capital : The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago : University of Chicago Press, 1993).

- قراءات إضافية :

- Paul Hernadi, ed., *What is Literature ?* (Bloomington : Indiana University Press, 1977).

عرض متسع وتمثيلى لقضية ما الأدب .

- Mary Louis Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington : Indiana University Press, 1977).

يقدم مناقشة تقف ضد تصور الأدب بوصفه نوعاً خاصاً للغة .

- Barbara Herrnstein Smith, On The Margins of Discourse : On The Relation of Language to Literature (Chicago : University of Chicago Press, 1979).

يقدم معالجة للأعمال الأدبية بوصفها محاكاة خيالية لأفعال الكلام الفعلية أو الحقيقة .

- Terry Eagleton, *Literary Theory,* 1-53.

ويناقش فكرة الأدب على وجه العموم ، والدراسات الأدبية فى القرن التاسع عشر فى بريطانيا.

- Antony Easthope, Literary into Cultural Studies (London : Routledge, 1991) 1-61.

يقدم فحصاً شاملاً ومفيداً للمفاهيم التقليدية للأدب .

- Jacques Derrida, "This Strange Institution Called Literature", ed. *Derek Attridge, Acts of Literature* (New York : Routledge, 1992), 33-75.

الفصل الثالث

الأدب والدراسات الثقافية

يكتب أساتذة اللغة الفرنسية كتباً حول السجائر أو تسلط فكرة البدانة "fat" على عقل الأمريكيين ، ويحلل المتخصصون فى أدب "شكسبير" فكرة "التخنث" "bisexuality" ، ويتناول خبراء الواقعية "realism" مسلسل "القتلة" . ماذا يحدث إذن ؟

إن ما يحدث فى هذا السياق هو "الدراسات الثقافية" "Cultural Studies" ، ذلك النشاط الرئيسى للعلوم الإنسانية "humanites" فى التسعينيات من القرن العشرين ؛ فلقد انصرف بعض أساتذة الأدب من "ميلتون" "Milton" إلى "مادونا" "Madonna" ، ومن "شكسبير" إلى المسلسلات التليفزيونية التى تعالج مشاكل الحياة المنزلية والعائلية "soap operas" مقلعين عن دراسة الأدب تماماً ؛ فكيف يرتبط هذا بالنظرية الأدبية ؟

لقد أغنت وأنعشت النظرية دراسة الأعمال الأدبية بطريقة هائلة ، ولكن – كما أشرت فى الفصل الأول – النظرية ليست نظرية الأدب . وإن كان واجباً عليك أن تقول نظرية ماذا ؟ فإن الإجابة يمكن أن تكون شيئًا ما مثل "الممارسات الدالة" "signifying practices" ، وإنتاج التجربة وتمثيلها ، وتشييد الذوات الإنسانية "human subjects" ، باختصار ، شيئًا ما مثل الثقافة بمعناها الأوسع . ومن اللافت للانتباه أن مجال أو حقل الدراسات الثقافية ، الذى تطور أخيراً ، هو معرفة متداخلة "interdisciplinary" بطريقة مربكة ، ويصعب تعريفه بوصفه "نظرية" فى حد ذاته ، ويمكن للمرء أن يقول إن الأمرين يسيران معًا ؛ أى أن "النظرية" هى النظرية ، والدراسات الثقافية هى الممارسة ؛ فالدراسات الثقافية هى الممارسة لما نطلق عليه "نظرية" ، باختصار هى ممارسة النظرية . إن الذين يشتغلون فى حقل الدراسات الثقافية يشكون من تزايد النظرية ، ولكن هذا يشير إلى رغبة يمكن فهمها على أنها ليست مسئولة عن الكتابات اللانهائية والمخيفة للنظرية ؛ فالعمل فى الدراسات الثقافية ، فى الحقيقة ، يكون معتمداً – بطريقة عميقة – على الجدالات النظرية حول المعنى ، والكيان ، والتمثيل ، والفعل / التأثير "agency" ، التى نعالجها فى هذا الكتاب .

ولكن ما العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية ؟ إن مشروع الدراسات الثقافية ، من خلال مفهومه الأكثر اتساعاً ، يعنى أن نتفهم وظيفة الثقافة ، بنوع خاص فى العالم الحديث : كيف تشتغل المنتجات الثقافية ، وكيف تكون الكيانات الثقافية

مشيدة ومنظمة من أجل الأفراد والجماعات ، من خلال عالم متنوع ، ومجتمعات متمازجة ، وقوة الدولة ، والصناعات الإعلامية "media indstries" ، والشركات متعددة الجنسيات ، ... وهكذا ، فإن الدراسات الثقافية ، من حيث المبدأ ، تتضمن الدراسات الأدبية وتطوقها ، فاحصة الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة ، ولكن ما نوع التضمن هذا ؟ يبدو أن ثمة مقداراً كبيراً من الجدل هنا ؛ فهل الدراسات الثقافية مشروع متسع تكتسب الدراسات الأدبية ، ضمن نطاقه ، قوة جديدة وتبصراً جديداً ؟ أو هل الدراسات الثقافية سوف تستهلك أو تبتلع الدراسات الأدبية ، وتدمر الأدب ؟ ولكى نفهم المشكلة ، فإننا بحاجة إلى خلفية موجزة عن تطور الدراسات الثقافية .

للدراسات الثقافية الحديثة مصدران ، أولهما : إنها جاءت من البنيوية الفرنسية فى الستينيات من القرن العشرين (انظر الملحق) ، التى عالجت الثقافة (شاملة الأدب) بوصفها سلسلة من الممارسات لديها قواعد وتقاليد/ مواضعات ينبغى أن يتم وصفها ؛ فمن الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية عمل المنظر الأدبى الفرنسى "رولان بارت" "Roland Barthes" : "أساطير" "Mythologies" (١٩٥٧) ، الذى اضطلع بـ "قراءات" موجزة لمجال من الأنشطة الثقافية ، بداية بمصارعة المحترفين والإعلانات عن السيارات والمنظفات ، وانتهاء بالموضوعات الثقافية الأسطورية مثل النبيذ / الخمر الفرنسى وعقل "أينشتين" "Einstein's brain" . كان "بارت" مهتمًا ، بنوع خاص ، بتنوير وتحرير "demystifying" ما يبدو فى الثقافة على أنه طبيعى عن طريق توضيح أنه مؤسس على تشييدات ممكنة وتاريخية . ويحدد "بارت" – من خلال تحليل الممارسات الثقافية – التقاليد الكامنة / الثاوية ، وتضميناتها الاجتماعية ؛ فإذا قارنت مصارعة المحترفين بالملاكمة ، على سبيل المثال ، فيمكنك أن ترى أن ثمة تقاليد مختلفة : إن الملاكمين يتصرفون بطريقة لا تخضع للانفعال "stoically" عندما يضربون ، بينما المتصارعون يتضورون ألمًا من خلال إحداث أدوار مكررة بطريقة متوهجة ؛ ففى الملاكمة تكون قواعد المنافسة خارجة عن المباراة ، بمعنى أنها تحدد حدوداً لا يجب أن تتخطاها ، بينما فى المصارعة تكون القواعد كثيرة جداً ضمن نطاق المباراة ، بوصفها تقاليد تزيد مجال المعنى الذى يمكن أن يكون منتجًا ؛ أى أن القواعد تكون منتهكة بطريقة آثمة تمامًا ، ولذلك فإن "الفتى الردىء" "bad guy" أو الوغد / البغيض "villain" قد يعلن بطريقة درامية عن نفسه بوصفه شريراً وظالمًا ، أما الجمهور فإنه يكون مستثيراً ناحية الضراوة أو العنف الانتقامى . هكذا تقدم المصارعة فى الغالب قناعات الفهم الأخلاقى ؛

حيث يكون الخير والشر متعارضين بوضوح ، وشجع نموذج "بارت " على قراءة المعانى المضمنة للصور الثقافية ، وتحليل الوظيفة الاجتماعية للتشييدات الثقافية الغربية ، فى بحث الممارسات الثقافية بداية بالأدب الرفيع وانتهاء بالموضة والطعام .

أما المصدر الآخر للدراسات الثقافية المعاصرة هو النظرية الأدبية الماركسية فى بريطانيا . إن عمل "ريموند وليمز" "Raymond Williams" : "الثقافة والمجتمع" (١٩٥٨) ، وعمل "ريتشارد هوجارت" "Richard Hoggart" ، مؤسس مركز بيرمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة : "استخدامات الكتابة" (١٩٥٧) ، بحثا عن استعادة واكتشاف الثقافة الشعبية أو ثقافة الطبقة العاملة ، التى لم يكن ينظر إليها بوصفها ثقافة متساوية بالأدب الرفيع . هذا المشروع لاستعادة الأصوات المفقودة ، ولدراسة التاريخ من أسفل ، واجه تنظيراً آخر للثقافة أتى من النظرية الماركسية الأوربية ، الذى حلل الثقافة العامة "Mass Culture" (بوصفها متعارضة مع الثقافة الشعبية "Popular Culture") بوصفها تشكلاً أيديولوجيًا جائرًا ؛ لأن معانيها موظفة لكى تضع القراء أو المشاهدين موضع المستهلكين ، وتسوغ أو تبرر مجريات سلطة الدولة . إن التفاعل بين هذين التحليلين للثقافة (الثقافة بوصفها تعبيراً عن الشعب ، والثقافة بوصفها فرضًا على الشعب) كان مهمًا لتطور الدراسات الثقافية فى بريطانيا أولاً ، وبعد ذلك فى كل مكان .

إن الدراسات الثقافية – من خلال تلك التقاليد – مدفوعة عن طريق التوتر بين الرغبة فى استعادة الثقافة الشعبية بوصفها تعبيراً عن الشعب ، أو الرغبة فى التعبير عن ثقافة المجموعات المهمشة ، ودراسة الثقافة العامة بوصفها فرضاً أيديولوجيًا ، وتشكلاً أيديولوجيًا جائرًا ؛ فمن ناحية أولى ، تعد النقطة الأساسية لدراسة الثقافة الشعبية هى الاتصال بما يكون مهمًا لحيوات أناس عاديين (أى ثقافتهم) ، بوصفه متعارضاً مع ما يكون مهما لمتذوقى الفنون والجمال والمثقفين . ومن ناحية أخرى ، فإن ثمة دفعًا قويًا لتوضيح كيف يكون الناس مشكلين أو متأثرين بالقوى الثقافية . إلى أى مدى يكون الناس مشيدين بوصفهم نواتًا عن طريق الأشكال والممارسات الثقافية ، التى تستجوبهم أو تخاطبهم بوصفهم أناسًا لديهم رغبات وقيم خاصة ؟ إن مفهوم الاستجواب "interpellation" أتى من المنظر الماركسى الفرنسى "لويز ألتوسير" . إنك تكون مخاطبًا - عن طريق الإعلانات مثلاً - بوصفك صورة معينة للذات (أى مستهلك يقدر الجودات المعينة) ، وعن طريق وجود النداء تكراراً من خلال هذه الطريقة ، فإنك

تشغل موقعًا ما مثل ذلك . وتتساءل الدراسات الثقافية عن أى مدى نكون متأثرين بالأشكال الثقافية ، وعن أى مدى أو بأى الطرق نكون قادرين على استخدامها لأغراض أخرى ، ونمارس الفعل / التأثير "agency" كما يطلقون عليه (إن السؤال عن الفعل ، إذا استخدمنا اختزالاً للنظرية المتداولة ، هو سؤال عن أى مدى يمكن أن نكون نواتًا مسؤولةً عن أفعالها ، وإلى أى مدى تكون اختيارتنا الواضحة مقيدة أو محجور عليها عن طريق القوى التى لا نتحكم فيها) .

وتكمن الدراسات الثقافية فى التوتر بين رغبة المحلل لتحليل الثقافة بوصفها مجموع الشفرات والممارسات التى تصرف الناس عن اهتماماتهم وتخلق الرغبات التى يتمنونها ، ومن جانب آخر ، أمنية المحلل فى أن يجد فى الثقافة الشعبية تعبيراً موثوقًا به للقيمة . إن أحد الحلول يمكن أن يوضح أن الناس قادرون على استخدام المواد الثقافية المدسوسة لهم من قبل الرأسمالية وصناعاتها الإعلامية لتجعلها ثقافتهم الخاصة ؛ فالثقافة الشعبية مصنوعة من الثقافة العامة ؛ أى أن الثقافة الشعبية مصنوعة من الموارد الثقافية التى تكون متعارضة معها ، ومن ثم فهى ثقافة النضال ، ثقافة تنطوى ابتكاريتها أو ابتداعها على استخدام منتجات الثقافة العامة .

لقد كان العمل فى الدراسات الثقافية متساوقًا أو متآلفًا ، بنوع خاص ، مع الخصيصة الإشكالية "problematical character" للكيان ، ومع الطرق المتعددة التى تكون الكيانات مشكلة ، ومكتشفة ، ومنقولة من خلالها . وبناء على ذلك كان المهم ، بنوع خاص ، دراسة الثقافات المتقلبة / الضعيفة "unstable" ، والكيانات الثقافية التى تنشأ من أجل الجماعات (مثل : الأقليات العرقية ، والمهاجرين ، والنساء) التى قد يكون لديها مشكلة فى موضوع المساواة بالثقافة الأوسع التى تكتشف نفسها من خلالها ، أى ثقافة تكون نفسها تشييداً أيديولوجيًا مراوغًا .

والآن تصبح العلاقة بين الدراسات الثقافية والدراسات الأدبية مشكلة معقدة . إن الدراسات الثقافية ، من خلال النظرية ، تحتوى الكل : شكبير وموسيقى الراب "Rap Music" ، الثقافة الرفيعة والوضيعة ، ثقافة الماضى وثقافة الحاضر ، ولكن الناس ، من خلال الممارسة ، يقدمون الدراسات الثقافية بوصفها متعارضة مع شىء ما آخر ؛ لأن المعنى مؤسس على الاختلاف : فأى شىء تكون الدراسات الثقافية متعارضة معه ؟ فبسبب نهوض الدراسات الثقافية بعيداً عن الدراسات الأدبية ، فإن الإجابة ، عادة ،

تكون : إن الدراسات الثقافية "متعارضة مع الدراسات الأدبية المدركة بطريقة تقليدية" ، من حيث كانت المهمة تأويل الأعمال الأدبية بوصفها إنجازات لكتابها ، وكان المسوغ أو التبرير الرئيسى لدراسة الأدب هو القيمة الخاصة للأعمال العظيمة : تعقيدها ، وجمالها ، وتبصرها أو إدراكها ، وشموليتها ، وفوائدها الممكنة للقراء .

ولكن الدراسات الأدبية نفسها لم تكن مطلقًا متحدة حول مفهوم واحد لما كانت تفعله أو تقوم به ، سواء كان ما تفعله شيئًا تقليديًا أو خلاف ذلك ، ؟-! أن الدراسات الأدبية ، منذ حلول النظرية ، أصبحت معرفة قابلة للجدل والتنازع ، من حيث إن جميع أنواع المشروعات ، التى تعالج الأعمال الأدبية وغير الأدبية ، تتنافس على الاهتمام / العناية بها .

وهكذا ، من حيث المبدأ ، ليس ثمة حاجة الى الصراع بين الدراسات الثقافية والأدبية ؛ فالدراسات الأدبية ليست مقيدة أو ملتزمة بمفهوم ما للموضوع الأدبى الذى يجب على الدراسات الثقافية أن ترفضه . لقد نشأت الدراسات الثقافية بوصفها تطبيقًا لتكنيكات التحليل الأدبى على المواد الثقافية الأخرى . إنها تعالج الصناعات / المنتجات "artefacts" الثقافية بوصفها "نصوصًا" يمكن قراءتها ، وليست بالأحرى بوصفها موضوعات موجودة ، بطريقة بسيطة ، يمكن تقديرها . كما أن الدراسات الأدبية ، على العكس من ذلك ، قد تحرز تقدمًا عندما يكون الأدب مدروسًا بوصفه ممارسة ثقافية خاصة ، وعندما تكون الأعمال مرتبطة بخطابات أخرى . لقد كان تأثير النظرية فى توسيع مجال الأسئلة لما يمكن أن تجيب عنه الأعمال الأدبية ، وتركيز الاهتمام / العناية على الطرق المختلفة التى تقاوم أو تعقد الأفكار الخاصة بعصرها ؛ فالدراسات الثقافية من حيث المبدأ ، بإصرارها أو إلحاحها على فحص الأدوار الثقافية التى كان الأدب منشغلاً بها ، يمكن أن تشدد على دراسة الأدب بوصفه ظاهرة معقدة ومتناصة .

ويمكن أن يتم جمع المناقشات التى تدور حول العلاقة بين الدراسات الأدبية والثقافية تحت موضوعين عريضين ، أولهما : ما يطلق عليه "المعتمد الأدبى" "Literary Canon" : الأعمال المدروسة فى المدارس والجامعات بطريقة منتظمة ، والمعتقد كونها تشكيلاً لـ "موروثنا الأدبى" . وثانيهما هو : المناهج الملائمة لتحليل الموضوعات الثقافية .

١ - المعتمد الأدبى :

ماذا سيصبح المعتمد الأدبى إذا ابتعلت الدراسات الثقافية الدراسات الأدبية ؟ هل تستبدل المسلسلات التليفزيونية بأدب " شكسبير" ؟ وإذا كان كذلك ، فهل يمكن أن تعد الدراسات الثقافية مسؤولة عن ذلك ؟ لما لا تقتل الدراسات الثقافية الأدب عن طريق دراسة الأفلام ، والتليفزيون ، وأشكال الثقافة الشعبية الأخرى ، وليس بالأحرى التشجيع على دراسة كلاسيكيات عالم الأدب ؟

إن اتهاماً مشابهاً كان موجهاً ضد النظرية عندما شجعت على قراءة النصوص الفلسفية ونصوص التحليل النفسى بالإضافة إلى الأعمال الأدبية : لقد أبعدت النظرية الطلاب عن الكلاسيكيات ، ولكن النظرية أعادت تنشيط الفكرة التقليدية للمعتمد الأدبى ، فاتحة الباب لطرق كثيرة فى قراءة "الأعمال العظيمة" "great works" ، فى الأدب الإنجليزى والأمريكى . لم يكن ما كتب حول "شكسبير" كثيراً جداً ، ولكنه كان مدروساً من كل زاوية يمكن إدراكها ، كان مؤولاً من خلال المقولات النسوية ، والماركسية ، والتحليل النفسى ، والتاريخية ، والتفكيكية . لقد حولت النظرية الأدبية "وردزورث" من شاعر الطبيعة إلى شخصية رئيسية للحداثة "modernity" . أما الأعمال الثانوية "minor works" فإنها عانت من الإهمال ؛ فلقد كانت مدروسة بطريقة منتظمة عندما كانت الدراسة الأدبية منظمة لتغطية فترات وأنواع أدبية وتاريخية . إن "شكسبير" كان مقروءاً بطريقة موسعة ، ومؤولاً بطريقة قوية أكثر مما سبق ، ولكن "مارلو" "Marlowe" و "بيومونت" "Beaumont" و "فليتشر" "Fletcher" بالإضافة إلى : "ديكير" "Dekker" ، و"هيوود" "Heywood" :و "بن جونسون" "Ben Jonson" (كُتَّاب المسرح فى العصر الإليزابيثى واليعقوبى ، الذين كانوا على الهامش بالنسبة إلى "شكسبير") تتم قراءتهم قليلاً اليوم .

هل الدراسات الثقافية يمكن أن يكون لديها نتيجة متشابهة ، مقدمة سياقات جديدة ، وتزيد مجال القضايا لأعمال أدبية قليلة ، فى الحين الذى تبعد الطلاب عن أعمال أدبية أخرى ؟ لقد كان تطور الدراسات الثقافية مصحوباً بتوسع فى المعتمد الأدبى إلى حد كبير ؛ فالأدب الذى يتم تعلمه اليوم بطريقة متسعة يشمل كتابات النساء ، وأعضاء الجماعات الأخرى المهمشة تاريخياً . وسواء أضيفت تلك الكتابات إلى فصول التعليم الأدبية التقليدية أو تم دراستها بوصفها تقاليد منفصلة ("أدب الآسيويين

الأمريكيين" و "أدب ما بعد الاستعمار فى الإنجليزية") ، فإن هذه الكتابات ، عادة ، يتم دراستها بوصفها تمثيلات للتجربة ، ومن ثم لثقافة الشعب موضع الدراسة (فى الولايات المتحدة : ثقافة الأمريكيين الأفارقة ، والآسيويين الأمريكيين ، والأمريكيين الأصليين ، واللاتينيين ، بالإضافة إلى الثقافة النسوية) . وعلى الرغم من ذلك ، فإن هذه الكتابات تطرح أسئلة مثل : إلى أى مدى يخلق الأدب الثقافة ، الذى يمكن أن يقال إنه يعبر عنها ويمثلها ، وهل الثقافة هى " النتيجة " للتمثيلات وليست بالأحرى مصدرها أو سببها ؟

لقد روجت الدراسة المستفيضة لكتابات مهملة سلفًا جدالات ساخنة فى مجال الوسائط الناقلة (الإعلامية) "Media" : هل تتم قبول المعايير الأدبية التقليدية ؟ هل تم اختيار الأعمال المهملة سلفًا من أجل "تميزها الأدبى" "Literary Exellence" أو من أجل "تمثيليتها" "representativeness" الثقافية ؟ هل الرغبة فى منح كل أقلية تمثيلاً فقط ، وليس بالأحرى معياراً أدبيًا على وجه الخصوص يحدد اختيار الأعمال التى يمكن دراستها ، تصبح "مبدأ عاماً صحيحاً" "Political Correctness" ؟

هناك جهات ثلاث للإجابة على تلك الأسئلة ، **الأولى** : وهى أن "الميزة الأدبية" لم تحدد مطلقًا ما يكون مدروساً . إن كل معلم لا ينتخب ما يعتقد أنه عشرة أعمال عظيمة من عالم الأدب ، ولكن ، بالأحرى ، يتخير الأعمال التى تكون تمثيلية "representative" لشىء ما : ربما يكون شكلاً أدبيًا أو فترة للتاريخ الأدبى (الرواية الإنجليزية ، الأدب الإليزابيثى ، الشعر الأمريكى الحديث) . إن أفضل الأعمال هى التى يتم اختيارها ضمن نطاق سياق التمثيل لشىء ما : إنك لا تهمل "سيدنى" "Sidney" و "سبنسر" "Spenser" و "شكسبير" من مقرر العصر الإليزابيثى ، إذا كنت تعتقد أنهم أفضل الشعراء فى تلك الفترة ، كما أنك تدرج ما تأخذه على أنه أفضل الأعمال للأدب الآسيوى - الأمريكى ، إذا كان ذلك ما تقوم بتدريسه . إن ما يتغير هو الاهتمام باختيار الأعمال لتمثل مجالاً للتجارب الثقافية ، بالإضافة إلى مجال الأشكال الأدبية .

والثانية : لقد كان تطبيق معيار الميزة الأدبية ، بطريقة تاريخية ، متساوياً بمعايير غير أدبية تنطوى على العرق "Race" والجنوسة "Gender" على سبيل المثال . إن تطور تجربة الولد يتم رؤيتها على أنها عامة ، ولكن تطور تجربة البنت يتم النظر إليها بوصفها موضوعاً لفائدة ضيقة جداً .

والأخيرة : إن فكرة الميزة الأدبية نفسها تم إخضاعها للمناقشة : هل هى تقدس المنافع والأغراض الثقافية الخاصة ، وكأنها (أى المنافع والأغراض) تكاد تكون المعيار الوحيد للتقييم الأدبى ؟ إن النقاش حول ما يعد أدبًا يستحق الدراسة ، وحول الكيفية التى اشتغلت بها أفكار الميزة فى المعاهد / المؤسسات العلمية ، هو ما يربط الدراسات الثقافية ربطًا موثقًا وملائمًا للغاية بالدراسات الأدبية .

٢ - أنماط التحليل :

أما الموضوع العريض الثانى للنزاع أو الخلاف فإنه يهتم بأنماط التحليل فى الدراسات الأدبية والثقافية . لقد طبقت الدراسات الثقافية التحليل الأدبى على المواد الثقافية الأخرى ، عندما كانت شكلاً خارجًا على الدراسات الأدبية ؛ فإذا أصبحت الدراسات الثقافية سائدة ومسيطرة ، ولم يعد ممارسوها يأتون إليها من الدراسات الأدبية ، فلما لا يصبح ذلك التطبيق للتحليل الأدبى أقل أهمية ؟ إن مقدمة المجلد الأمريكى المؤثر ، الذى صدر تحت عنوان : "الدراسات الثقافية" ، تعلن أنه "على الرغم من أنه ليس ثمة تحريم أو حظر يقف ضد القراءات النصية الدقيقة أو الفاحصة ، فإنها لا تكون مطلوبة أيضاً" . هذا التأكيد على أن القراءة الدقيقة ليس محظور عليها أو محرمة يقنع بصعوبة الناقد الأدبى . إن الدراسات الثقافية المتحررة من المبدأ الذى حكم طويلاً الدراسات الأدبية ـ أى نقطة الاهتمام الرئيسية التى تبحث عن التعقيد المتميز للأعمال المتفردة ـ قد تصبح ، بطريقة سهلة ، نوعاً من علم الاجتماع اللاكمى "Non-Quantitative Sociology" ، معالجة الأعمال بوصفها حالات أو أعراض "symptoms" لشىء ما آخر وليس بالأحرى حالات أو أعراض للعناية نفسها ، ومنقادة إلى إغواءات "temptations" أخرى .

إن الإغواء الرئيسى بين هذه الإغواءات هو إغواء "المجموع" "totality" ، أى التصور الذى يعنى أن ثمة مجموعًا اجتماعياً "social totality" تكون الأشكال الثقافية هى التعبير عنه أو العرض له ، ولذلك فلكى تحلل تلك الأشكال يعنى أن تربطها بالمجموع الاجتماعى التى تنشأ منه . إن النظرية الحديثة تناقش التساؤل عن إن كان ثمة

مجموع اجتماعى ، أى وضع أو شكل اجتماعى - سياسى "Socio-Political Configuration" ، وإن كان كذلك ؛ فكيف ترتبط المنتجات والنشاطات الثقافية به ، ولكن الدراسات الثقافية ملتفتة إلى فكرة العلاقة المباشرة ، التى تصبح ، من خلالها ، المنتجات الثقافية العرض لشكل أو وضع اجتماعى - سياسى كامن . فعلى سبيل المثال ، فإن الفصل الدراسى الخاص بـ " الثقافة الشعبية " فى الجامعة المفتوحة فى بريطانيا ، الذى أخذه حوالى خمسة آلاف شخص بين سنتى ١٩٨٢ و ١٩٨٥ احتوى على وحدة دراسية لـ "المسلسلات البوليسية التليفزيونية ، ومسلسلات القانون والنظام" التى حللت تطور المسلسلات البوليسية على أساس تغير وضع اجتماعى - سياسى .

إن هذا يصبح شيقا بلا شك ، وقد يكون صحيحاً بحق ، ويجعل الأمر جميعه أكثر إغراء للنفس بوصفه نمطاً للتحليل ، ولكنه يتضمن انتقالاً من القراءة (القراءة الدقيقة أو الفاحصة) التى تكون منتهية إلى تفاصيل البنية السردية ، وتنكب على تعقيدات المعنى ، إلى التحليل الاجتماعى - السياسى الذى تنطوى ، من خلاله ، جميع المسلسلات لحقبة معينة على الدلالة نفسها بوصفها تعبيرات عن الوضع الاجتماعى ؛ فإذا كانت الدراسات الأدبية مصنفة ضمن إطار الدراسات الثقافية ، فإن هذا النوع من "التأويل التشخيصى" "symptomatic interpertation" قد يصبح المعيار ، وربما تكون خصوصية الموضوعات الثقافية مهملة ، بالإضافة إلى الممارسات القرائية التى يشجع عليها الأدب (نقشناها فى الفصل الثانى) . فتعطيل الحاجة الملحة للفهم المباشر ، والاستعداد للعمل نحو حدود المعنى ، بداية بالمعنى غير المتوقع نفسه ، والتأثيرات الإنتاجية للغة والخيال ، والاهتمام بالكيفية التى يكون المعنى واللذة منتجة من خلالها ، هذه النزعات قيمة بنوع خاص ، ليس فقط من أجل قراءة الأدب ، ولكن ، أيضاً ، من أجل الظواهر الثقافية الأخرى ، على الرغم من أن الدراسة الأدبية تجعل تلك الممارسات القرائية ممكنة ومتاحة .

وأخيراً ، فإن ثمة تساؤلاً عن أهداف الدراسات الثقافية والأدبية . إن المشتغلين بالدراسات الثقافية يأملون ، عادة ، فى أن العمل على الثقافة يكون تدخلاً فى الثقافة أو تخللاً لها ، وليس بالأحرى وصفاً مجرداً لها . إن محررى مجلد "الدراسات الثقافية" يستنتجون أن "الدراسات الثقافية تعتقد أن عملها الفكرى الخاص مفترض أنه يمكن أن يصنع اختلافاً ما" . هذه مقولة غريبة ، ولكنها ، فيما أظن ، مقولة كاشفة : أى أن

الدراسات الثقافية لا تعتقد أن عملها الفكرى سوف يصنع اختلافًا . إن ذلك قد يكون شيئًا مفرطًا "overweening" ، ولا يمكن أن تقول إنه شىء بسيط . إنها تعتقد أن عملها "مفترض" أن يصنع اختلافًا ، تلك هى الفكرة .

إن أفكار دراسة الثقافة الشعبية ، تاريخيًا ، متصلة بأفكار تحويل عملها إلى تدخل سياسى بطريقه دقيقة ؛ فدراسة ثقافة الطبقة العاملة فى بريطانيا فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين انطوت على مهمة سياسية ، من حيث إن الكيان القومى الثقافى بدا متصلاً بآثار الثقافة الرفيعة (شكسبير والأدب الإنجليزى التقليدى على سبيل المثال) . لقد كانت الحقيقة المهمة لدراسة الثقافة الشعبية فعلاً للمقاومة ، أما فى الولايات المتحدة فلم تكن كذلك نوعًا ما ؛ حيث إن الكيان القومى كان ، عادة ، محدداً نفسه فى تضاد مع الثقافة الرفيعة . إن عمل "مارك توين" "Mark Twain" : "Huckleberry Finn" الذى قدم تحديداً لـ "الأمركة" "Americanness" لم يقدمه عمل آخر ، انتهى بـ "Huck Finn" راحلاً على وجه السرعة إلى "الأقاليم" ؛ لأن العمة "سالى" "Sally" تريد أن تمدنه . إن كيانه يعتمد على الهروب من الثقافة المتمدنة . فالأمريكى ، بطريقة تقليدية ، هو الرجل الذى يفر هارباً من الثقافة . إن الدراسات الثقافية عندما تطعن فى الأدب بوصفه طرحاً نخبويا "elitist" ، فإنه يبدو شاقًا أن نميزة من تقليد قومى ممتد للبرجوازية المحافظة على القديم . إن تجنب الثقافة الرفيعة ودراسة الثقافة الشعبية ، فى الولايات المتحدة ، ليس حركة جذرية (راديكالية) أو مقاومة ، بطريقة سياسية ، كثيرة جداً مثلما تكون إنتاجاً أكاديمياً للثقافة العامة ؛ فالدراسات الثقافية فى أمريكا لديها قليل من الاتصالات بالحركات السياسية التى دفعت الدراسات الثقافية فى بريطانيا ، وقد يمكن رؤيتها بوصفها كثيرة الذرائع فى المقام الأول ، ومتداخلة المعارف ، ولكنها لا تزال دراسة أكاديمية للممارسات الثقافية والتمثيل الثقافى . إن الدراسات الثقافية مفترض كونها جذرية (راديكالية) ، ولكن التعارض بين الدراسات الثقافية الفعالة والدراسات الأدبية السلبية قد يكون تفكيراً رغبياً "wishful thinking" .

إن الجدالات حول العلاقة بين الأدب والدراسات الثقافية متخمة بالتذمرات من جهة النخبوية "elitism" والاتهامات بأن دراسة الثقافة الشعبية سوف تجلب الموت للأدب . هذا الارتباك فى مجملة يساعد على فصل مجموعتين من الأسئلة : الأولى هى أسئلة حول القيمة لدراسة نوع واحد من الموضوعات الثقافية أو نوع آخر . إن القيمة لدراسة

"شكسبير" وليس بالأحرى دراسة المسلسلات التليفزيونية التى تعالج مشاكل الحياة المنزلية ، لا يمكن أن تكون مسلماً بها ، وتحتاج إلى أن تكون مثبتة : ماذا يمكن أن تتجزء الأنواع المختلفة للدراسات من ناحية الممارسة الفكرية والأخلاقية على سبيل المثال ؟ مثل هذه النقاشات ليست سهلة أن نشيدها : لقد عقد نموذج قادة معسكر الاحتشاد الألمانى ، الذين كانوا جهابذة "connoisseurs" فى الأدب والفن والموسيقى ، المحاولات لتشييد ادعاءات من أجل نتائج الأنواع الخاصة للدراسة ، ولكن تلك القضايا ينبغى أن تكون مواجهة بحنكة وحصافة .

أما المجموعة المختلفة من الأسئلة ، فإنها تشمل المناهج لدراسة الموضوعات الثقافية للأنواع جميعها ، المميزات والعيوب لأنماط التأويل والتحليل المختلفة ، مثل تأويل الموضوعات الثقافية بوصفها بنيات معقدة ، أو قراءتها بوصفها أعراضاً للمجموعات الاجتماعية . وعلى الرغم من أن التأويل المستحسن أو المقدر قيمته كان مرتبطاً بالدراسات الأدبية ، والتحليل التشخيصى كان مرتبطا بالدراسات الثقافية ، فإن أى نمط منهما يمكن أن يفهم أى نوع من الموضوع الثقافى ؛ فالقراءة الدقيقة أو الفاحصة للكتابة غير الأدبية لا تتضمن تقييماً إستاطيقياً للموضوع ، والأكثر من ذلك سؤال الأعمال الأدبية أسئلة ثقافية يتضمن أنها مجرد وثائق لفترة ما . فى الفصل القادم سوف نتابع مشكلة التأويل أكثر من ذلك .

المراجع

- Richard Klein, *Cigarettes are Sublime* (Durham, NC. : Duke University Press, 1993), and *Eat fat* (New York : Pantheon, 1996).

- Marjorie Garber, *Vice-Versa : Bisexulity and The Eroticism of Everyday Life* (New York : Simon & Schuter, 1994).

- Mark Seltzer, *Serial Killers I, II, III* (New York : Routledge, 1997).

- Roland Barthes, *Mythologies* (London : Cape, 1972), 15 - 25.

- Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)", *Lenin and Philosophy, and other Essays* (London : New Left Book, 1971), 168.

- Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds., *Cultural Studies* (New York : Routledge, 1992), 2, 4.

ـ حول فكرة المجموع الاجتماعى راجع :

Ernesto Laclau, *New Reflections on The Revolution of our Time* (London : Verso, 1990), 89 - 92.

ـ حول المسلسلات البوليسية راجع :

- Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London :Routledge, 1991), 109.

ـ قراءات إضافية :

- "Forum : Thirty-Two Letters on The Relation between Cultural Studies and The Literary", *PMLA* 112 : 2 (Mar. 1997), 257 - 86.

- Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies.*

- Tony Bennett *et al.*, eds., *Culture, Ideology, and Social Process : A Reader* (London : Batsford & Open University Press, 1987).

- John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston : Unwin, 1989).

- Simon During, ed., *The Cultural Studies reader* (London : Routledge, 1993).

- Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis* (Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1997).

- Ioan Davies, Cultural Studies and Beyond : Fragments of Empire (London : Routledge, 1995).

ـ حول المعتمد الأدبى :

- Robert Von Hallberg, ed., *Canons* (Chicago : University of Chicago Press, 1984).

الفصل الرابع

اللغة ، والمعنى ، والتأويل

هل الأدب نوع خـاص من اللغـة أو هل هو اسـتـخـدام خـاص للغـة ؟ هل هو لـغـة منظمـة من خلال طرق متميزة أو هل هو لغة مخول إليها مميزات خاصة ؟ لقد ناقشت فى الفصل الثانى أنه لن يشتغل اختيار أحد الآراء أو الآخر : أى أن الأدب يشمل كلاً من خصـوصيات اللغــة ، ونوع خـاص من الانتبـاه / العنايـة باللغـة . إن الأسئلة ، كما يبين هذا الجدل ، عن طبيعة اللغة وأدوارها والكيفية التى تحللها كانت مهمة النظرية ، ويمكن أن تكون بعض القضايا المهمة مصوبة بتمامها إلى مشكلة المعنى . ماذا يكون ، إذن ، مرتبط بالتفكير حول المعنى ؟

خذ سطرين شعريين ، تعاملنا معهما من قبل بوصفهما أدباً ، من قصيدة "روبرت فروست" "Robert Frost" : "مكامن السر" "THE SECRET SITS" :

نحن نرقص دائرياً فى حلقة ، ونفترض ..

ولكن السر يكمن فى المنتصف ، ويعرف ..

ما المعنى هنا ؟ إن ثمة اختلافاً بين تساؤلاً عن المعنى لنص ما (القصيدة كاملة) والمعنى لكلمة ما . فيمكن أن نقول إن "رقص" "dance" تعنى "أن تؤدى تعاقباً لحركات إيقاعية ومشكلة" ، ولكن ماذا يعنى هذا النص ؟ فربما تقول إنه يقترح عبث أو تفاهة الأفعال الإنسانية : إننا نلف وندور ، ويمكن فقط أن نفترض . الأكثر من ذلك ، ما يفعله النص فيما يتصل بقافيته وطابع التعرف "Knowing" الذى يظهره ، إن هذا النص يشغل القراء بالاشتراك فى عملية التفكير العميقة الخاصة بالرقص والافتراض . تلك النتيجة ، أى العملية التى يمكن أن يحرض عليها النص ، هى جزء من معناه . ولذلك فإننا نأخذ المعنى لكلمـة مـا ، والمعنى أو التحريضات لنص ما ، ومن ثم ، فيما بين ذلك ، يوجد ما قد نطلق عليه المعنى لمنطوق ما : أى المعنى لفعل النطق بهذه الكلمات فى ظروف معينة . فما الحدث الذى يؤديه هذا النطق : هل هو يحذر وينصح ، أو يعترف ويقر ، أو يندب وينوح ، أو يمدح ويفتخر ، على سبيل المثال ؟ من تكون "نحن" (we) هنا ، وماذا يعنى الرقص فى هـذا المنطوق ؟ إننا لا يمكن أن نسأل فقط عن "المعنى" إذن ؛ فهناك على الأقـل ثلاثـة أبعـاد أو مستويات مختلفـة للمعنى : المعنى لكلمة ما ، ولمنطوق ما ،

ولنص ما . إن المعانى الممكنة للكلمات تؤدى إلى المعنى لمنطوق ما ، ذلك المنطوق هو حدث يقوم به المتكلم (ومعانى الكلمات ، بالدور ، تأتى من الأشياء التى قد تفعلها فى المنطوقات) . إن النص ، الذى يمثل هنا متكلماً غير معروف يصنع هذا المنطوق المبهم المحير ، هو ، فى النهاية ، شىء ما شيده كاتب ما ، ومعناه ليس خبراً ، ولكن ما يفعله هو إمكانيته للتأثير على القراء .

إن لدينا أنواعاً مختلفة للمعنى ، ولكن شيئاً واحداً يمكن أن نطرحه على العموم هو أن المعنى مؤسس على الاختلاف ؛ فنحن لا نعرف إلى من تشير (نحن) (**we**) فى هذا النص ، فقط هى متعارضة مع (أنا) (**I**) المفرد ، و (هو) (***he***) وهى (***she***) وهو أو هى لغير العاقل (***it***) ، (وأنت) (***you***) ، وهم (***they***) . إن (نحن) (***we***) هى مجموعة متعددة وغير محددة نوعاً ما تشمل متكلماً أياً كان ، نعتقد أنه متضمن . هل القارئ متضمن فى (نحن) (***we***) أم لا ؟ هل (نحن) (***we***) هى كل شخص يقبل السر ، أو هل هى مجموعة خاصة ؟ مثل هذه الأسئلة ، التى ليس لها إجابات سهلة ، تنشأ فى أية محاولة لتأويل القصيدة . إن ما نملكه هو التباينات والاختلافات .

والشىء نفسه ، تقريباً ، يمكن أن يقال عن "رقص" و "افترض" . إن ما يعنيه الفعل "رقص" هنا يعتمد على ما نجعله مختلفاً معه ("الرقص دائرياً" متعارض مع "المتابعة على نحو مباشر" أو متعارض مع "البقاء على نحو ساكن") ، والفعل "يفترض" يكون متعارضاً مع الفعل (يعرف) . إن التفكير حول المعنى فى هذه القصيدة هو مسألة العمل على التعارضات أو الاختلافات ، ومنحها مضموناً مستنتجاً منها .

إن أية لغة هى نظام / نسق "**system**" من الاختلافات . هكذا يؤكد "فرديناند دى سوسور" "**Ferdinand de Saussure**" اللغوى السويسرى فى بداية القرن العشرين ، الذى كان عمله مهماً للنظرية المعاصرة . إن ما يجعل كل عنصر لأية لغة ما يكونه ، وما يمنحه كيانه ، هو التباينات بينه وبين عناصر أخرى داخل النظام فى اللغة . ويقدم "سوسور" تمثيلاً لذلك : إن أى قطار - قل مثلاً : قطار الثامنة والنصف صباحاً المتجه من لندن إلى أكسفورد - يعتمد على نظام القطارات من أجل كيانه ، بوصفه محدداً من خلال جدول مواعيد السكة الحديد . ولذلك ، فإن قطار الثامنة والنصف المتجه من لندن إلى أكسفورد متميز عن قطار التاسعة والنصف المتجه من لندن إلى كامبريدج ، وقطار التاسعة إلا الربع الذى يتوقف فى جميع محطات أكسفورد . إن ما يوضع فى

الحسبان ليس أياً من الملامح الطبيعية لقطار معين : أى المحرك ، والحمولة ، والطريق الصحيح ، والموظفين ، وأشياء أخرى مثل أوقات المغادرة والوصول ؛ فقد يغادر القطار أو يصل متأخراً . إن ما يعطى القطار كيانه هو موضعه فى نظام القطارات : أى أن هذا القطار متعارض مع قطارات أخرى . وكما يطرح "سوسور" عن العلامة اللغوية أن "خصوصيتها الدقيقة إلى حد بعيد جداً يمكن أن تكون ما لا تكونه علامات أخرى" . إن الحرف (*b*) قد يكون ، بطريقة متشابهة ، مكتوباً من خلال طرق مختلفة متعددة (ويمكن أن نفكر فى كتابة الناس المختلفة لهذا الحرف) ، ما دام أنه غير مختلط بأحرف أخرى مثل (*i*) و (*k*) و (*d*) ، فما يكون مهماً وحاسماً ليس أى شكل معين أو محتوى معين ، ولكن الاختلافات التى تجعله قادراً على أن يدل .

فأية لغة ، فيما يطرح "سوسور" ، هى نظام للعلامات ، والحقيقة المفتاح هى ما يطلق عليه الطبيعة الاعتباطية للعلامة اللغوية . إن هذا يعنى أمرين ، أولهما : أن العلامة (كلمة ما على سبيل المثال) هى اتحاد لشكل ما (الدال) (**the signifier**) ، ومعنى ما (المدلول) (**the signfied**) ، والعلاقة بين الشكل والمعنى مؤسسة على العرف أو المواضعة "**convention**" ، وليست على التشابه الطبيعى . إن ما أجلس عليه هو ما يسمى بـ (**chair**) فى الإنجليزية ، ولكنه كان يمكن أن يسمى بشىء ما آخر (**wab or punce**) ، إن عرف الإنجليزية أو قاعدتها هو الذى أعطاه ذلك الاسم وليس بالأحرى الاسم الآخر ، وفى اللغات الأخرى قد يأخذ أسماء مختلفة تماماً ، أما الحالات التى نفكر فيها بوصفها حالات استثنائية هى "الكلمات المحاكية" "**onomatopoeic words**" ؛ حيث إن الصوت يبدو أنه يحاكى ما يمثله ، مثل : (**bow-wow**) أو (**buzz**) ، ولكن هذه الكلمات تختلف من لغة إلى أخرى : فى الفرنسية أصوات الكلاب هى (**oua-oua**) و (**buzz**) تكون (**bourdonner**) .

أما الأكثر أهمية بطريقة تامة ، فيما يطرح "سوسور" والنظرية الحديثة ، هو الأمر الثانى للطبيعة الاعتباطية للعلامة : إن كلا من الدال (الشكل) والمدلول (المعنى) تقسيمان عرفيان بعينهما لمستوى الصوت ومستوى الفكر على التوالى "**respectively**" ؛ فاللغات تفرق بين مستوى الصوت ومستوى الفكر بطريقة مختلفة . إن اللغة الإنجليزية تميز (**chair, cheer, and char**) على مستوى الصوت ، بوصفها علامات منفصلة بمعانى مختلفة ، ولكنها لا تحتاج إلى أن تفعل ذلك ، فتلك العلامات قد تكون تلفظات "**pronunciations**" مختلفة لعلامة مفردة ، وتميز ، أيضاً ، على مستوى المعنى (**chair**) من

(stool) (كرسى بدون مسند خلفى) ، ولكنها تسمح للمدلول أو المفهوم لـ (chair) أن يتضمن مقاعد بأذرع وبدون أذرع ، ويتضمن كلاً من المقاعد الصلبة والفخمة الناعمة . إن هذين الاختلافين قد يتضمنان مفاهيم متباينة تماماً .

ويلح "سوسور" على أن أية لغة ليست مجموعة "مصطلحات" "nomenclature" تقدم أسماءها الخاصة للمصنفات "categories" التى توجد خارج اللغة . إن هذا يصبح نقطة أساسية فيما يتصل بالنتائج المهمة للنظرية الحديثة ؛ فنحن نميل إلى افتراض أننا نأخذ كلمتى : (dog) (كلب) و (chair) (كرسى) لكى نسمى الكلاب والكراسى التى توجد خارج أية لغة ؟ ولكن "سوسور" يثبت أنه إذا كانت الكلمات تمثل أو ترمز إلى المفاهيم الموجودة قبلاً ، فإنها قد تأخذ مرادفات محددة تماماً فى المعنى من لغة إلى أخرى ، وهذا ما لا يحدث على الاطلاق ؛ فكل لغة هى نظام للمفاهيم بالإضافة إلى الأشكال : أى نظام للعلامات المتعارف / المتواضع عليها التى تنظم العالم .

لقد كانت الكيفية التى تربط اللغة بالفكر قضية رئيسية للنظرية الحديثة . فمن جهة أولى ، وجهة نظر الإدراك المألوف التى ترى أن اللغة تجهز الأسماء فقط من أجل الأفكار التى توجد بطريقة مستقلة ؛ فاللغة تقدم الطرق للتعبير عن الأفكار الموجودة قبلاً أو سلفاً . ومن جهة ثانية ، "فرضية سابير - وورف" "Sapir-Whorf Hypothesis" ، التى سميت على اسم مكتشفيها اللغويين "سابير" و "وورف" ، اللذين زعما أن اللغة التى نتكلمها تحدد ما يمكن أن نفكر فيه . فـ "وورف" يثبت أن قبيلة (Hopi) (فرع من قبيلة هندية كانت تعيش فى أريزونا ، وتطلق أيضاً على لغة تلك القبيلة) الهندية لديها مفهوم للزمن لا يمكن أن يكون مدركاً فى الإنجليزية (وكذلك لا يمكن أن يكون مشروحاً فى هذا المقام !) .. ويبدو أنه ليس ثمة سبيل لشرح أن هناك أفكاراً لا يمكن أن يتم التفكير فيها أو التعبير عنها فى لغة أخرى ، ولكن لدينا ، بكل تأكيد ، دليلاً راسخاً على أن إحدى اللغات تصنع أفكاراً طبيعية ومعتادة تتطلب جهداً خاصاً فى لغة أخرى .

إن الشفرة اللغوية هى نظرية للعالم ؛ فاللغات المختلفة تقسم العالم بطريقة مختلفة . إن المتكلمين للإنجليزية لديهم (pets) (الحيوانات الأليفة أو المدجنة) ، تصنيف لا يوجد فى الفرنسية ما يقابله ، على الرغم من أن الفرنسية تملك تصنيفات مفرطة للكلاب والقطط . وتلزمنا الإنجليزية أن نتعلم الجنس لرضيع ما لكى نستخدم الضمير الصحيح عندما نتكلم عنه أو عنها (فأنت لا يمكنك أن تتكلم عن طفل بـ "it" ، ومن ثم

تتضمن الإنجليزية فكرة أن الجنس شيء مهم ، ولكن علامة "marking" الجنس اللغوية هذه هي شيء حتمي قطعًا ؛ فاللغات جميعها لا تجعل الجنس ملمحًا مهمًا للأطفال حديثي الولادة . أما البنيات النحوية ، أيضًا ، هي مواضعات اللغة ما ، وليست طبيعية أو حتمية ؛ فعندما نمد بصرنا إلى السماء أو نرفع بصرنا إلى السماء نرى حركة الطيور ، فإن لغتنا قد تجعلنا ، بطريقة تامة للغاية ، نقول شيئًا ما مثل : "إنها تطير" "it`s winging" (كما نقول "إنها تمطر" "it`s raining") ، ولا نقول بالأحرى : "الطيور تطير" "Birds are flying" . وتلعب قصيدة شهيرة لـ "Paul Verlaine" على هذه البنية :

"it cries in my heart, as it rains on the town".

إنها تبكى فى قلبى ، كما تمطر فى المدينة .

إننا نقول : إنها تمطر فى المدينة (it`s raining in town) فلما لا "تبكى فى قلبى" (it`s crying in my heart) .

إن اللغة ليست مجموعة من المصطلحات تمد التصنيفات الموجودة قبلاً بألقاب ونعوت ، إنها تنتج تصنيفاتها الخاصة ، ولكن المتحدثين والقراء يمكن أن يكونوا محمولين على أن يروا من خلال القواعد الموضوعة "settings" هنا وهناك فى لغتهم ، لكى يروا حقيقة مختلفة . إن الأعمال الأدبية تكتشف القواعد الموضوعة أو التصنيفات لطرق التفكير المألوفة ، وتحاول ، مرارًا ، أن تشوهها أو تعيد تشكيلها ، موضحة كيف نفكر فى شيء ما لم تتوقعه لغتنا من قبل ، فارضة علينا أن نعتنى وننكب على التصنيفات التى نرى العالم من خلالها بطريقة غير دالة على التفكير . فاللغة ، هكذا ، هى التجلى المعين للأيديولوجيا ؛ أى المقولات التى يكون المتكلمون مخولاً لهم أن يفكروا من خلالها ، كما أنها الموضع لتساؤلاتها أو حلها .

ويميز "سوسور" النظام اللغة ما "la langue" من الحالات الخاصة للكلام والكتابة (parole) . ويتضمن ذلك تمييزًا أبعد من ذلك بين الدراسة المحايثة (السينكرونية) "synchronic" للغة ما (التى تركز على لغة ما بوصفها نظامًا فى زمن معين : حاضر أو ماض) ؛ والدراسة التاريخية (الديكرونية) "diachronic" ، التى تفحص التغيرات التاريخية للعناصر الخاصة فى اللغة ؛ فلكى تفهم لغة ما بوصفها نظامًا فعالاً يمكن أن تفحصه بطريقة محايثة "synchronically" ، محاولاً أن توضح القواعد والمواضعات فى

النظام الذى يجعل الأشكال والمعانى ممكنة فى اللغة . أما اللغوى الأكثر تأثيراً فى أيامنا هو "نوام تشومسكى" "Noam Chomsky" المؤسس لما يطلق عليه "النحو التوليدى - التحويلى" "transformational- generative grammer" ، والذى يسير أبعد مما قدم "سوسور" ، طارحاً أن مهمة اللسانيات يمكن أن تكون إعادة تشييد لـ "القدرة أو الكفاءة اللغوية" "Linguistic Competence" لمتكلمى اللغة الأصليين ؛ أى المعرفة المضمنة أو قدرة المتكلمين المكتسبة ، التى تجعلهم قادرين على أن يتكلموا ، وأن يفهموا حتى الجمل التى لم يواجهوها مطلقاً من قبل .

لذلك فإن اللسانيات تبدأ من حقائق حول ما يتضمنه الشكل والمعنى للمنطوقات بالنسبة الى المتكلمين ، وتحاول أن تفسره لهم . إن الجملتين الآتيتين :

(١) John is eager to please

(٢) John is easy to please.

إن لديهما شكلاً متشابهاً ، ويتضمنان ، بالأحرى ، معانى مختلفة بالنسبة للمتكلمين فى الإنجليزية ، فكيف يكون ذلك ؟ إن المتكلمين يعرفون أنه فى الجملة الأولى : John wants to please، وفى الجملة الثانية : Others do the pleasing ؛ فأى لغوى لم يحاول أن يكتشف "المعنى الحقيقى" لهاتين الجملتين ، كما لو كان الناس مخطئين منذ البدء ، وأن يصرف همته إلى أن الجملتين يعنيان مدلولاً مختلفاً . ويمكن أن تكون مهمة اللسانيات أن تصف البنيات فى الإنجليزية (فى هذا المقام ، عن طريق افتراض مستوى كامن / ثاوى للبنية النحوية) ، لكى تفسر أو تعلل الاختلافات المقررة فى المعنى بين هاتين الجملتين .

هنا ثمة اختلاف أساسى ، عادة ما يكون مهملاً فى الدراسات الأدبية ، بين نوعين من المشروعات : أولهما : نجده مجسداً فى اللسانيات ، ويتناول المعانى بوصفها ما يجب أن يكون مشروحاً ومعللاً ، ويحاول أن يستنتج كيف تكون المعانى ممكنة ، وثانيهما : على النقيض من الأول ، يبدأ بالأشكال ، ويبحث عن تأويلها ، لكى يخبرنا ما تعنيه حقاً . فى الدراسات الأدبية يعد هذا اختلافاً بين الشعرية أو علم الأدب (البيوطيقا) "Poetics" ، والهرمنيوطيقا "Hermeneutics" ؛ فالشعرية تبدأ بالمعانى أو النتائج المقررة ، وتسأل عن كيف تكون المعانى أو النتائج منجزة (ماذا يجعل هذه

القطعة فى رواية ما تبدو ساخرة أو تهكمية "ironic" ؟ وماذا يجعلنا نتعاطف مع تلك الشخصية المعينة ؟ ولماذا تكون نهاية تلك القصيدة غامضة ؟) . والهرمنيوطيقا ، على الجانب الآخر ، تبدأ بالنصوص ، وتسأل عما تعنى ، باحثة عن اكتشاف تأويلات جديدة أو جيدة . وتأتى نماذج الهرمنيوطيقا من مجالى القانون والدين ؛ حيث إن الناس يبحثون عن تأويل قانونى موثوق به أو نص مقدس لكى يقرروا كيف يتصرفون .

ويقترح نموذج اللسانيات أن الدراسة الأدبية ينبغى أن تسلك الطريق الأول ، أى الخاص بـ "الشعرية" ، محاولة أن تفهم كيف تنجز الأعمال النتائج التى تقوم بها ، ولكن التقاليد الحديثة للنقد سلكت ، بطريقة شاملة ، الطريق الثانى ، صانعة تأويلاً للأعمال المتفردة يعد ذروة الدراسة الأدبية . فى الحقيقة ، تمزج أعمال النقد الأدبى ، عادة ، الشعرية والهرمنيوطيقا ، متسائلة عن كيف تكون نتيجة ما معينة منجزة أو لما تبدو نهاية ما صحيحة (كل من الموضوعين يخص الشعرية) ، ولكنها تسأل أيضًا عما يعنيه سطر شعرى معين ، وما تخبرنا به قصيدة ما عن الشرط الإنسانى (الهرمنيوطيقا) . ولكن المشروعين من حيث المبدأ متباينان تمامًا ، فيما يتصل بالأهداف المختلفة والأنواع المختلفة للدليل "evidence" ؛ فتناول المعانى أو النتائج بوصفها نقطة الانطلاق (الشعرية) تكون بطريقة جوهرية مختلفة عن البحث لاكتشاف المعنى (الهرمنيوطيقا) .

فإذا أخذت الدراسات الأدبية اللسانيات بوصفها نموذجًا ، فإن مهمتها قد تكون وصفًا لـ "القدرة / الكفاءة اللغوية" ، التى يكتسبها قراء الأدب . وقد تركز "الشعرية" التى تصف القدرة الأدبية على التقاليد / المواضعات التى تجعل البنية الأدبية والمعنى الأدبى ممكنًا : ماذا تكون شفرات أو أنظمة التقاليد التى تجعل القراء قادرين على تحديد الأنواع / الأجناس الأدبية "Literary Genres" وإدراك الحبكات وخلق "الشخصيات" بعيداً عن التفاصيل المبعثرة المقدمة فى النص وتعيين الموضوعات فى الأعمال الأدبية ، وأخيراً ممارسة الصفة الأساسية للتأويل الرمزى "symbolic interpretation" ، الذى يسمح لنا أن نقدر المغزى للقصائد والقصص ؟

قد يبدو هذا التماثل / التشابه بين الشعرية واللسانيات مضللاً ؛ لأننا لا نعرف المعنى لعمل أدبى ما مثلما نعرف المعنى لجملة مثل : John is eager to please، وبناء عليه لا يمكن أن نأخذ المعنى بوصفه معطى ، ولكن يجب أن نبحث عنه . ويعد هذا بلا شك السبب الأول الذى جعل الدراسات الأدبية فى الآونة الحديثة تفضل الهرمنيوطيقا

على الشعرية ، (أما السبب الآخر فهو أن الناس ، بطريقة عامة ، يدرسون الأعمال الأدبية ليس بسبب أنهم مهتمون بوظيفة الأدب ، ولكن بسبب أنهم يعتقدون أن الأعمال الأدبية لديها أشياء مهمة تخبرهم بها ، ويريدون أن يعرفوا ماذا تكون) ، ولكن الشعرية لا تستلزم أن نعرف المعنى لعمل ما ؛ فمهمتها يمكن أن تكون تفسيراً للنتائج أياً ما تكون أو مهما كانت ، التى نستطيع أن نقررها ؛ أى أننا يمكن أن نقرر ، على سبيل المثال ، أن إحدى النهايات أكثر نجاحاً من نهاية أخرى ، وأن هذا التآلف للصور فى قصيدة ما يمكن أن يكون مفهوماً ، بينما لا يكون كذلك فى قصيدة أخرى . علاوة على ذلك ، فإن الدور المهم للشعرية هو تقدير كيف ينشغل القراء بتأويل الأعمال الأدبية ؛ أى التقاليد التى تجعلهم قادرين على فهم الأعمال كما يفعلون . فعلى سبيل المثال ، ما أطلقت عليه فى الفصل الثانى : "المبدأ التعاونى المحمى بإفراط" ، هو تقليد أساسى يجعل تأويل الأدب ممكناً ؛ أى افتراض أن الصعوبات ، والعبث أو الهراء الواضح ، والاستطرادات ، والأشياء غير المتصلة بالموضوع ، لديها وظيفة متصلة عند مستوى ما .

إن فكرة القدرة الأدبية تركز الاهتمام على المعرفة المضمنة التى يحملها القراء (والكتاب) فى مقابلاتهم مع النصوص : ما نوع الإجراءات التى يتبعها القراء من خلال استجابتهم إلى الأعمال مثلما يفعلون ؟ ما نوع الافتراضات التى يجب أن تكون فى موضعها الصحيح لكى تفسر وتعلل ردود أفعالهم وتأويلاتهم ؟ إن التفكير حول القراء والطريقة التى يفهمون الأدب من خلالها قاد إلى ما يطلق عليه "نقد استجابة القارئ" . "Reader-Response Criticism" ، الذى يزعم أن معنى النص هو تجربة القارئ (تجربة تشتمل على الترددات ، والتخمينات ، و التقويمات الذاتية) . فإذا كان أى عمل أدبى مدركاً بوصفه سلسلة متعاقبة من أفعال الفهم الخاصة بقارئ ما ، فإن أى تأويل لهذا العمل يمكن أن يكون قصة لتلك المواجهة المتصلة بتقلبات الأحوال والظروف ؛ أى التقاليد / المواضعات المتنوعة أو التوقعات المنظمة داخل اللعبة ، والعلامات المفترضة ، والتوقعات المحبطة أو المعززة ؛ فلكى تؤول عملاً ما ، فإنه يمكن أن تخبر عن قصة ما للقراءة .

ولكن القصة ، التى يمكن للمرء أن يخبر عنها لعمل محدد ، تعتمد على ما أطلق عليه المنظرون "أفق التوقعات" "horizon of expectations" الخاصة بالقارئ . إن أى عمل يمكن أن يكون مؤولاً بوصفه إجابة لأسئلة موضوعة عن طريق أفق التوقعات هذه ،

فقارئ التسعينيات من القرن العشرين يقارب "هاملت" بتوقعات مختلفة عن تلك التوقعات الخاصة بالفترة المعاصرة لـ "شكسبير" . ويمكن أن يؤثر المجال الكامل للعوامل على آفاق التوقعات الخاصة بالقراء . لقد ناقش النقد النسائى الاختلاف الذى يصنعه ، وما الاختلاف الذى ينبغى أن يصنعه ، إذا كان القارئ امرأة . وتتساءل "إلين شوالتر" "Elain Showalter" : كيف تغير الفرضية لقارئ أنثى فهمنا لنص معين ، منبهًا إيانا إلى المغزى / الدلالة لشفراته الجنسية ؟ إن النصوص الأدبية والتقاليد الخاصة بتأويلاتها تبدو أنها فرضت قارئًا ذكرًا ، وأقنعت القراء النساء أن يقرأوا مثلما يقرأ رجل ما ، أى من وجهة نظر ذكرية . بطريقة متشابهة ، افترض المنظرون السينمائيون أن ما يطلقون عليه : "المنظر السينمائى" "cinematic gaze" (أى النظر من وضع الكاميرا) هو ذكرى بطريقة جوهرية : أى أن النساء متموقعين بوصفهم الموضوع للمشهد / المنظر السينمائى وليس بالأحرى بوصفهم المراقب لذلك المشهد . فى الدراسات الأدبية ، درس النقاد النسائيون الطرائق / الاستراتيجيات المتنوعة التى تشيد الأعمال ، عن طريقها ، منظورًا ذكوريًا يصبح منظورًا معياريًا ، وناقشوا كيف ينبغى أن تغير الدراسة لهذه البنيات والنتائج طرق القراءة للرجال علاوة على النساء .

إن التركيز على المتغيرات الاجتماعية والتاريخية فى طرق القراءة يؤكد أن التأويل هو ممارسة اجتماعية ؛ فالقراء يؤولون ، بطريقة عامة ، عندما يتكلمون مع الأصدقاء حول الكتب أو الأفلام ،أى أنهم يؤولون لأنفسهم الذى يقرأونه . فيما يخص التأويل المنهجى الذى يحدث فى فصول الدراسة ، فإن ثمة بروتوكولات مختلفة ؛ فالبنسبة لأى عنصر فى عمل ما ، فإنه يمكنك أن تسأل عما يفعل ، وكيف يرتبط بالعناصر الأخرى ، ولكن التأويل ، بطريقة أساسية ، قد يقتضى ضمنًا التزامًا بالقواعد والقوانين الموجودة : "وهكذا يمكن السؤال عما يكون هذا العمل حقًا ؟" . إن هذا السؤال ليس منبعثًا عن طريق فكرة الغموض لنص ما ، إنه أكثر ملاءمة تمامًا للنصوص البسيطة من النصوص المعقدة بطريقة هائلة . إن الإجابة ، من خلال تلك اللعبة ، يجب أن تلائم شروطًا معينة : إنها لا يمكن أن تكون واضحة ، ويجب أن تكون تأملية مثلاً . أن تقول إن "هاملت هى مسرحية تدور حول أمير ما فى الدينمارك" ، فيمكن أن ترفض الالتزام بالقواعد والقوانين . ولكن "هاملت تدور حول الانهيار لنظام العالم الإليزابيثى" ، أو "هاملت تدور حول خوف الرجال من النشاط الجنسى الأنثوى" ، أو "هاملت تدور حول عدم وثوقية العلامات" ، فإن هذا يعد إجابات ممكنة ؛ فما يمكن رؤيته بطريقة مألوفة

بوصفه "مدارس" للنقد الأدبى أو "مقاربات" نظرية للأدب هو نزعات لإعطاء أنواع خاصة من الإجابات عن السؤال عما يكون أى عمل بطريقة أساسية : "كفاح الطبقة" (الماركسية) ، "إمكانية التجربة الموحدة" (النقد الجديد) ، "اللاتماثل لعلاقات الجنوسة" (النسوية) ، "طبيعة التفكيك الذاتى للنص" (التفكيك) ، "اختفاء الإمبريالية" (نظرية ما بعد الاستعمار / الكولونيالية) ، "القالب الجنسى" (دراسات الشواذ) .

إن الخطابات النظرية المشار إليها بين الأقواس ليست أنماطًا للتأويل فى المقام الأول ؛ أى أنها تقريرات عما تتناوله على أنه مهم للثقافة والمجتمع على وجه الخصوص . ويشتمل العديد من هذه النظريات على تقريرات عن وظيفة الأدب ، أو وظيفة الخطابات على العموم ، وبالتالى فإنها تتناول مشروع الشعرية ، ولكن بوصفها أشكالاً للهرمنيوطيقا فإنها تنتج أنواعًا للتأويل الذى تكون النصوص منظمة ، من خلاله ، ضمن إطار لغة تأويلية أو ترجمة تأويلية "target language" . إن ما يكون مهمًا فى لعبة التأويل ليس هو الإجابة التى تقترحها ، مثلما عرضت محاكاتى الساخرة بعض أشكال الإجابة التى تصبح تنبؤية بالتحديد ، وإنما كيف تحصل عليها ، وماذا تفعل بتفصيلات النص من خلال ربطها بإجابتك .

ولكن كيف نختار بين التأويلات ؟ فكما اقترحت أمثلتى من قبل ، فإنه ليس ثمة حاجة الى أن نقرر إن كانت "هاملت" تدور ، بطريقة أساسية ، حول سياسات عصر النهضة ، أو علاقات الرجال بأمهاتهم ، أو عدم وثوقية العلامات . إن النشاط لمؤسسة الدراسات الأدبية يعتمد على حقيقتين متماثلتين ، أولهما : أن مثل هذه الجدالات ليست ثابتة ومستقرة مطلقًا ، وثانيهما : أن الجدالات يجب أن تكون معدة حول الكيفية التى تعضد المشاهد الخاصة أو تآلفات الأسطر الشعرية على أى افتراض معين ؛ فلن تستطيع أن تجعل عملاً ما يعنى فقط أى شىء : إنه يقاوم ذلك ، ويجب عليك أن تجتهد لكى تقنع الآخرين بملاءمة الموضوع لقراءتك . فيما يخص المسلك لتلك الجدالات ، فإن سؤالاً رئيسيًا هو : ماذا يحدد المعنى ؟ لقد عدنا مرة أخرى إلى تلك القضية الرئيسية .

ماذا يحدد المعنى ؟ إننا نقول ، أحيانا ، إن المعنى لمنطوق ما هو ما يعنيه شخص ما ، كما لو أن المقصد لمتكلم ما حدد المعنى . وأحيانا نقول إن المعنى موجود فى النص (فربما قصدت أن تقول (X) ، ولكن ما قلته يعنى (Y) فعليًا) ، وكأن المعنى يكاد أن يكون المنتج للغة نفسها . وأحيانًا نقول إن السياق هو ما يحدد المعنى : أن تعرف

ما يعنيه هذا المنطوق المعين ، فإنه يجب عليك أن تنظر فى الظروف أو السياق التاريخى الذى يصوره من خلاله . ويزعم بعض النقاد ، كما ذكرت من قبل ، أن المعنى لنص ما هو التجربة للقارئ . إذن ماذا يحدد المعنى : المقصد ، النص ، السياق ، القارئ ؟

والآن ، توضح الحقيقة المهمة لتلك المناقشات الشيدة من أجل العوامل الأربعة جميعًا أن المعنى معقد ومراوغ ، وليس شيئًا نهائيًا محدداً عن طريق أى من هذه العوامل . إن مقالاً شهيراً بعنوان : "المغالطة القصدية" "The Intentional Fallacy" ، يناقش أنه بالنسبة إلى جدالات الأعمال الأدبية حول التأويل فإنها ليست ثابتة ومستقرة عن طريق مراجعة الكاتب (the oracle) . إن المعنى لأى عمل ليس ما انشغل به الكاتب فى لحظة ما أثناء تأليف العمل أو ما يعتقد الكاتب أن ما يعنيه العمل بعد تلك اللحظة يكون منتهيًا ، ولكن ، بالأحرى ، ما نجح هو أو هى فى تجسيده فى العمل ؛ فإذا كنا نعالج ، عادة ، المعنى لمنطوق ما فى المحادثات العادية بوصفه ما يقصده الناطق (المتكلم) "utterer" ، فإن هذا بسبب أننا أكثر اهتمامًا بما يفكر فيه المتكلم فى تلك اللحظة من كلماته أو كلماتها ، ولكن الأعمال الأدبية يتم تقييمها من أجل البنيات الخاصة للكلمات التى دفعتها إلى التداول . إن تقييد المعنى لعمل ما بما قد قصده كاتب ما يظل استراتيجية (طريقة) نقدية ممكنة ، ولكن هذه الأيام ، عادة ، يكون المعنى مقيداً ليس بمقصد داخلى ، ولكن بتحليل ظروف الكاتب الشخصية والتاريخية : ما نوع الفعل الذى يؤديه هذا الكاتب ، منتجًا موقف الساعة ؟ هذه الإستراتيجية تشوه الاستجابات المتأخرة للعمل ، مقترحة أن العمل يجيب عن الاهتمامات الخاصة بلحظة خلقه ، وبالمصادفة ، فقط ، يجيب عن الاهتمامات الخاصة بالقراء اللاحقين.

ويبدو أن النقاد ، الذين يدافعون عن الفكرة التى ترى أن المقصد يحدد المعنى ، يخافون من أنه لو أنكرنا ذلك ، فإننا نضع القراء فى موضع أعلى للقيمة من الكُتّاب ، ونحكم أن "أى شيء يصح" فى التأويل ، ولكن إذا أنتجت تأويلاً ما ، فإنه يجب عليك أن تقنع الآخرين بوثوقيته ، وإلا سوف يكون مرفوضًا ؛ فلا أحد يزعم أن "أى شيء يصح" . فيما يخص الكُتّاب ، لما لا يكون أفضل أن نحتفى بهم من أجل القوة لإبداعاتهم التى تحث على الفكر اللانهائى ، وننتج قراءات متنوعة ، أكثر مما نتخيل أن ثمة معنى أصليًا لعمل ما ؟ لا شيء من هذا يعنى أن مقولات الكُتّاب عن عمل ما ليس لها فائدة : إنها تكون قيمة بنوع خاص للعديد من المشروعات النقدية ، بوصفها نصوصاً تتجاور مع

نص العمـل . إنهـا تكون حـاسـمة ، على سـبيل المثـال ، فى تحليـل الفكر لكاتب ما أو مناقشـة الطرق التى ربمـا عقّد أو قلب عمل ما ، من خلالها ، وجهة النظر المعلنة أو المقصد .

إن المعنى لعمل مـا ليس مـا انشـغل به الكاتب فى فتـرة مـا ، وليس مـا يكون ، ببساطة ، خاصية ما للنص أو التجربة لقارئ ما . إن المعنى هو فكرة لا مفر منها ، لأنه لا يكون شيئًا ما بسيطًا أو محدداً بطريقة بسيطة ؛ فالمعنى هو تجربة ما لذات ما ، وفى الوقت نفسه خصوصية ما لنص ما ، إنه الأمرين معًا ، ما نفهمه ، ونحاول أن نفـهمـه فى النص . إن الجـدالات حـول المعنى هى ، دائمًا ، ممكنة ، ومن خـلال هذا المنحى يصبح المعنى غير مقرر ، ودائمًا يمكن أن يكون مقرراً ومتوقفًا على قرارات ليست نهائيـة مطلقًا . ولو أننا يجب علينا أن نتبنى مبدأ عامًا أو صيغة عامة ، فإننا قد نقول إن المعنى محدد عن طريق السياق "context" ؛ لأن السياق يشتمل على قواعد اللغة ، وموقف الكاتب والقارئ ، وأى شىء آخر قد يكون متصلاً بهذا الموضوع بطريقة يمكن تصـورها أو إدراكـهـا . ولكن إذا قلنا إن المعنى هو السـيـاق المحدد "context-bound" ، فـمن ثم يجب أن نضـيف أن السـيـاق غير مـحدد ؛ أى ليس ثمة تحديد قبلى لما يعد مـتصـلاً بالموضـوع ، إن توسـيع السـيـاق قـد يكون قـادراً على أن يغيـر مـا تنظر إليـه بوصفه المعنى لنص ما . إن المعنى هو سياق محدد ، ولكن السياق غير محدد .

إن التغيرات الرئيسية فى تأويل الأدب ، المنتجة عن طريق الخطابات النظرية ، قد تم التفكير فيها بوصفها النتيجة لتوسيع أو إعادة وصف السياق . فعلى سبيل المثال ، ناقش "تونى موريسـون" "Toni Morrison" أن الأدب الأمـريكى كـان ، بطريقـة عمـيقـة ، موسومًا بحضور العبودية التاريخى غير المعترف به عادة ، وأن ارتباطات هذا الأدب بالحرية (حرية الحد ، وحرية الطريق المفتوح ، وحرية التخيل المتحرر) ينبـغى أن يتم قراءتها من خلال *سياق الاستعباد* ، *التى تأخذ دلالتها* منه . كما أن "إدوارد سـعيد" "Edward Said" اقترح أن روايات "جان أوستن" "Jane Austen" ينبـغى أن يتم تأويلهـا من ناحية خلفيتهـا الاجتماعية والسياسية التى تكون مبعدة منها : أى الاستـغـلال للمستعمرات فى الإمبراطورية التى توفر الثروة لدعم حياة لائقة فى الوطن (بريطانيا) . إن المعنى هو سياق محدد ، ولكن السياق غير محدد ، دائمًا يفضى إلى تحولات تحت ضغط المناقشات النظرية .

إن أطروحات الهرمنيوطيقا ، مراراً ، تميز "هرمنيوطيقا الاستعادة" "hermeneutics of recovery" ، التى تبحث عن إعادة تشييد السياق الأصلى للمنتج (الظروف ، ومقاصد الكاتب ، والمعانى لنص ما التى كانت مقدمة للقراء الأصليين) ، من "هرمنيوطيقا الشك" "hermeneutics of suspicion" التى تبحث عن اكتشاف الافتراضات غير المفحوصة التى قد يعتمد نص ما عليها (السياسية ، الجنسية ، الفلسفية ، اللغوية) ؛ فالنوع الأول من الهرمنيوطيقا قد يحتفل بالنص ومؤلفه مثلما تبحث عن تشييد رسالة أصلية يمكن تقبلها من قراء اليوم ، بينما النوع الثانى يعنى ، عادة ، أن ترفض سلطة النص "the authority of the text" ، ولكن تلك الترابطات ليست ثابتة ، ويمكن أن تكون معكوسة بطريقة بسيطة ؛ فهرمنيوطيقا الاستعادة ، من خلال تقييدها النص بمعنى ما أصلى افتراضاً بعيداً عن اهتمامنا ، قد تقلل أو تنقص من قوتها ، بينما هرمنيوطيقا الشك قد تقدر قيمة النص من أجل الطريق الذى تشغلنا وتساعدنا من خلاله على إعادة التفكير فى قضايا الساعة اليوم المجهولة بالنسبة إلى مؤلفه . وقد يكون هناك تمييز بين أمرين أكثر صلة بالموضوع من هذا التمييز : أولهما : التأويل الذى يتناول النص من خلال وظيفته لإدراك شىء ما قيم لكى يقوله (هذا إما أن يكون هرمنيوطيقا إعادة التشييد أو هرمنيوطيقا الشك) ، وثانيهما : التأويل التشخيصى "sympotomatic interpretation" الذى يعالج النص بوصفه العرض لشىء ما ليس نصياً ، شىء ما أعمق افتراضاً يصبح المصدر الحقيقى للتفسير ، ويمكن أن يكون الحياة النفسية للمؤلف ، أو التواترات الاجتماعية لحقبة ما ، أو الهلع المثلى "homophobia" للمجتمع البرجوازى .

إن التأويل التشخيصى يهمل خصوصية الموضوع (أى أنه علامة لشىء ما آخر) ، وهكذا فإنه ليس مرضياً تماماً بوصفه نمطاً للتأويل ، ولكنه عندما يركز على الممارسات الثقافية التى يكون العمل حالة منها ، فإنه يمكن أن يكون مفيداً لتفسير تلك الممارسة . فقد يكون تأويل قصيدة ما ، بوصفها عرضاً أو حالة لملامح الشعر الغنائى على سبيل المثال ، فعلاً هرمنيوطيقياً غير مرضى ، ولكنه إسهام مفيد بالنسبة إلى "الشعرية" ، وسأصرف همتى الآن إلى تلك القضية .

المراجع

- Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics (London : Duckworth, 1983), 107, 115.

- B. L. Whorf, Language, Thought and Reality (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1956).

ـ القدرة الأدبية :

Jonathan Culler, Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature (London : Routledge & Kegan Paul, 1975), 113 - 60.

ـ أفق التوقعات :

Robert Holub, Reception Theory : A Critical Introduction (London : Methuen, 1984), 58 - 63.

- Elain Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Women Writing and Writing about Women, ed. Mary Jacobus (London : Croom Helm, 1979), 25.

ـ المغالطة القصدية:

W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, "The Intentional Fallacy", in Wimsatt, The verbal Icon : Studies in The Meaning of Poetry (Lexington : University of Kentucky Press, 1954), 18.

- Toni Morrison, Playing in the Dark : Whiteness and The American Literary Imagination (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).

- Edward Said, "Jane Austen and Empire", Culture and Imperialism (New York : Knopf, 1993), 80 - 97.

ـ هرمنيوطيقا الشك :

Hans-Georg Gadamer, "The Hermeneutics of Suspicion", in Gary Shapiro and Alan Sica, eds., Hermeneutics : Questions and Prospects (Amherst : University of Massachusetts Press, 1984), 54 - 65.

- قراءات إضافية :

- Jonathan Culler, Saussure (London : Fontana, 1976; rev. edn. : Ithaca, NY : Cornell University Press, 1986).

مدخل إلى فكر "سوسور" وتأثيره .

- M. A. K. Halliday, Exploration in The Functions of Language (London : Arnold, 1973).

مقالات متصلة بموضوع الدراسات الأدبية .

- Roger Fowler, Linguistics Criticism (Oxford : Oxford University Press, 1996).

مدخل مفيد للغة والأبعاد اللغوية فى الأدب .

- William Ray, Literary Meaning : From Phenomenology to Deconstruction (Oxford : Blackwell, 1984).

يطور بيانًا مقنعًا حول مقاربات المدارس النقدية المختلفة للمعنى فى الأدب .

- Nigel Fabb et al., eds., The Linguistics of Writing : Arguments Between Language and Literature (New Youk : Methuen, 1974).

مقالات حديثة قوية .

- حول الشعرية :

Jonathan Culler, Structuralist Poetics; Roland Barthes, S/Z (New York : Hill & Wang, 1974).

- حول الهرمنيوطيقا :

Donlad Marshall, "Literary Interpretation", in Introduction to Scholarship in Modern Languges and Literatures, ed. Joseph Gibaldi, 2nd edn. (New York : MLA, 1992), 159 - 82.

- حول نقد استجابة القارىء :

Jane Tompkins, ed., Reader-Response Criticism : From Formalism to Post-Structuralism (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980).

الفصل الخامس

البلاغة ، والشعرية ، والشعر

لقد تم تعريف "الشعرية" بوصفها المحاولة لتفسير النتائج / التأثيرات الأدبية عن طريق وصف التقاليد / المواضعات ، وقراءة العمليات التى تجعلها ممكنة . إنها (أى الشعرية) مرتبطة إلى حد بعيد بالبلاغة التى كانت الدراسة للوسائل الإقناعية والتعبيرية للغة منذ العصور الكلاسيكية ؛ أى تكنيكات اللغة والفكر التى يمكن أن تكون مستخدمة لتشييد الخطابات التأثيرية . لقد فصل "أرسطو" البلاغة عن الشعرية ، معالجاً البلاغة بوصفها فن الإقناع ، والشعرية بوصفها فن المحاكاة "imitation" أو التمثيل . وعلى الرغم من ذلك ، فإن التقاليد الخاصة بعصر النهضة والعصور الوسطى شابهت بينهما ؛ فالبلاغة أصبحت فن الخطابة "eloquence" ، والشعر كان المثال الأعلى لهذا الفن (لأنه ينشد أن يعلم ويبهج ويقنع) . فى القرن التاسع عشر ، كان يتم النظر إلى البلاغة بوصفها وسيلة منفصلة من النشاطات الحقيقية للفكر ، أو من التخيل الشعرى ، وانتهى بها الأمر إلى الازدراء . أما فى أواخر القرن العشرين ، فلقد كانت البلاغة مزدهرة بوصفها الدراسة للقوى البنائية للخطاب .

إن الشعر مرتبط بالبلاغة ؛ فهو لغة تخلق استخداما وفيراً للصور اللفظية واللغوية التى تهدف إلى أن تكون إقناعية بطريقة فعالة . ومنذ أن استبعد "أفلاطون" الشعراء من جمهوريته الفاضلة ، عندما كان الشعر مطعوناً فيه أو مشوه السمعة ، فإنه كان يتم النظر إليه بوصفه بلاغة خادعة أو سخيفة تضلل المواطنين ، وتستدعى الرغبات المفرطة . أما "أرسطو" فقد أصر على قيمة الشعر بالتركيز على "المحاكاة" "mimesis" وليس بالأحرى على البلاغة ، كما زعم أن الشعر يقدم نموذجاً للتجربة القيمة للتحول من الجهل إلى المعرفة . إن "الشعرية" ، بوصفها تقريراً عن وسائل وإستراتيجيات الأدب ، لا يمكن إنقاصها إلى أن تكون تقريراً عن الصور البلاغية ، ولكن الشعرية قد يمكن رؤيتها بوصفها جزءاً من البلاغة الموسعة التى تدرس الوسائل للأفعال اللغوية فى الأنواع جميعها .

لقد كانت النظرية الأدبية مهتمة ، كثيراً ، بالبلاغة ، وناقش المنظرون طبيعة ووظيفة الصور البلاغية . إن أية صورة بلاغية قد تم تعريفها على وجه العموم بوصفها تغييراً للاستخدام العادى أو انحرافاً عنه ؛ فعلى سبيل المثال : My love is a red, red rose

"حبى متوهج ، وردة حمراء" ، تستخدم كلمة (وردة) (rose) ولا تقصد بها الزهرة ، ولكن شيئًا ما جميلاً ونفيسًا (تلك هى الصورة الاستعارية) ، أو جملة "يكمن السر" تجعل السر فاعلاً قادراً على احتلال موقع ما (التشخيص "Personification") . لقد حاول البلاغيون أن يميزوا "المجازات" "tropes" الخاصة التى "تحول" أو تغير المعنى لكلمة ما (مثل الاستعارة) ، من "الصور" اللا مباشرة الأكثر تنوعًا التى ترتب الكلمات لإنجاز تأثيرات خاصة ؛ فمن هذه الصور : "الجناس الاستهلالى" "alliteration" (التكرار لحرف صامت "consonant") ، و "الالتفات/ المخاطبة" "apostrophe" (مخاطبة شىء ما لا يكون مستمعًا مألوفًا ، كما فى : "Be still, my heart!") ، و"السجع" "assonance" (التكرار لصوت صائت "vowel sound") .

إن النظرية الحديثة نادراً ما تميز الصورة "figure" من "المجاز" "trope" ، وتشككت ، أيضا ، فى الفكرة التى ترى أنه ثمة معنى "مألوف" أو "حرفى" تنحرف عنه الصور والمجازات . فعلى سبيل المثال ، هل يعد مصطلح "الاستعارة" "metaphor" نفسه حرفيًا أو مجازيًا ؟ ويعرض "جاك دريدا" فى "الأسطورة البيضاء" "White Mythology" كيف تبدو الأطروحات النظرية للاستعارة معتمدة على الاستعارات بطريقة يتعذر اجتنابها . واعتنق ، كذلك ، بعض المنظرين النتيجة المناقضة التى ترى أن اللغة مجازية أساسًا ، وأن ما نطلق عليه اللغة الحرفية تتكون من صور لديها طبيعة مجازية كانت مهملة ؛ فعندما نتكلم عن "فهم أو إدراك" "مشكلة معقدة" على سبيل المثال ، فإن هذين التعبيرين يصبحان تعبيرين حرفيين بسبب الإهمال أو التغاضى عن مجازيتهما الممكنة .

من هذا المنظور ، فإنه ليس ثمة اختلاف بين الحرفى والمجازى ، ولكن المجازات والصور ، بالأحرى ، هى بنيات أساسية فى اللغة ، وليست استثناءات أو تحريفات . لقد كانت الصورة الأكثر أهمية هى الاستعارة بطريقة تقليدية ؛ فأية استعارة تعالج شيئًا ما بوصفه شيئًا ما آخر (حبى متوهج ، وردة حمراء) ، ومن ثم تصبح الاستعارة شكلاً لطريق أساسى لعملية التعرف "knowing" : إننا نعرف شيئًا ما عن طريق رؤيته بوصفه شيئًا ما ؛ فالمنظرون يتكلمون عن : "نحن نعيش أو نحيا بالاستعارات" ، أى المخططات الاستعارية الأساسية ، مثلما يتكلمون عن : *"الحياة رحلة"* ؛ *فهذه المخططات* تبنى طرائقنا فى التفكير فى العالم : أى أننا نحاول "أن نحصل على مكان ما" فى الحياة ، و"أن نجد طريقنا" ، و"أن نعرف إلى أى مكان نذهب" ، و "أن نواجه العقبات" ، وهلم جرا .

لقد تمت معالجة الاستعارة بوصفها شيئًا أساسيًا للغة والتخيل ؛ لأنها جديرة بالاحترام والتقدير بطريقة يمكن إدراكها ، وليست عابثة أو شكلية بطريقة ملازمة . وعلى الرغم من ذلك ، فإن قوتها الأدبية قد تعتمد على تعارضها ؛ فجملة "وردزورث" : "إن الطفل هو أب الرجل" تستوقفك ، وتجعلك تفكر ، ومن ثم تدعك ترى علاقة التوالدات على ضوء جديد : إن علاقة الطفل بالرجل ، الذى سوف يصبحه فيما بعد ، مقارنة بعلاقة أب ما بطفله ؛ لأن أية استعارة يمكن أن تقود إلى افتراض معقد ، وكذلك أية نظرية هى صورة بلاغية محققة بطريقة سهلة للغاية .

ولكن المنظرين شددوا ، أيضًا ، على أهمية الصور الأخرى ؛ فبالنسبة إلى "رومان ياكوبسون" "Roman Jakobson" ، تعدالاستعارة والكناية "metonymy" بنيتين أساسيتين للغة ؛ فإذا كانت الاستعارة ترتبط بوسيلة المشابهة ، فإن الكناية ترتبط بوسيلة التجاور أو التماس "contiguity" . إن الكناية تتحرك من أحد الأشياء إلى آخر يكون مجاوراً أو متماسًا ، مثلما نقول "التاج" من أجل "الملكة" ؛ فالكناية تنتج نظامًا عن طريق اتصال الأشياء فى السلسلة المكانية والزمانية ، متحركة من أحد الأشياء إلى آخر ضمن نطاق ميدان معين أو محدد ، وليس بالأحرى اتصال أحد الميادين بآخر مثلما يمكن أن تفعل الاستعارة . ويضيف منظرون آخرون "المجاز المرسل" "synecdoche" و "السخرية" "irony" لإكمال قائمة "المجازات الأربعة الرئيسية" ؛ فالمجاز المرسل هو استبدال الجزء من أجل الكل : "عشر أياد" من أجل "عشرة عمال" . إنه يستنتج خصوصيات الكل من خصوصيات جزء ما ، ويسمح للأجزاء أن تمثل الكليات . أما السخرية فإنها تضع المظهر الخارجى بجانب الحقيقة ؛ فما يحدث هو المعارض لما يكون متوقعًا (ماذا يحدث إذا أمطرت على مذيع أخبار الطقس فى نزهته الخلوية ؟) . لقد استخدم المؤرخ "هايدن ويت" "Hayden White" تلك المجازات الأربعة الرئيسية (الاستعارة ، والكناية ، والمجاز المرسل ، والسخرية) لتحليل الشرح التاريخى أو "emplotment" كما يطلق عليه : إنها (أى تلك المجازات) البنيات البلاغية الأساسية التى يمكن لنا أن نفهم التجربة عن طريقها . إن الفكرة الجوهرية للبلاغة ، بوصفها معرفة تتجلى تمامًا من خلال هذا النموذج الرباعى ، يمكن أن تكون بنيات أساسية للغة تشكل الأساس للمعانى المنتجة أو تجعلها ممكنة فى مجموعة متنوعة ومتسعة الخطابات .

إن الأدب يعتمد على الصور البلاغية ، ولكنه يعتمد ، أيضاً ، على البنيات الأوسع ، أى على الأنواع/الأجناس الأدبية "Literary Genres" بنوع خاص . ويمكن أن نتساءل عن ماذا تكون الأنواع / الأجناس وماذا يكون دورها ؟ هل يمكن أن نعد مصطلحين مثل "الملحمة" "epic" و "الرواية" "novel" ، ببساطة ، طريقين ملائمين لتصنيف الأعمال على أساس التشابهات الإجمالية أو هل لديهما وظائف بالنسبة إلى القراء والكُتَّاب ؟

تعد الأنواع / الأجناس ، بالنسبة إلى القراء ، مجموعة من التقاليد / المواضعات والتوقعات : أى معرفة إن كان ما نقرأه قصة بوليسية أو قصة رومانسية ، قصيدة من الشعر الغنائى أو قصيدة تراجيدية ؛ فنحن نكون فى حالة ترقب للأشياء المختلفة ، ونضع افتراضات حول ما سيكون دالاً . إننا نبحث عن إشارات أو دلائل "clues" عند قراءة قصة بوليسية ، ولا نفعل ذلك ، نوعًا ما ، عندما نقرأ قصة تراجيدية . إن ما قد يكون صورة لافتة للنظر فى الشعر الغنائى (مثل: يكمن السر فى المنتصف) ربما يكون تفصيلاً ثانويًا صغيراً فى قصة عن الأرواح والأشباح "ghost story" ، أو عمل للخيال العلمى من حيث إن الأسرار قد تملكت الأجساد .

لقد اتبع الكثير من المنظرين للنوع / الجنس الأدبى تاريخيا ، اليونانيين ، الذين قسموا الأعمال بين ثلاثة تصنيفات متسعة طبقـًا إلى من يتكلم : الشعر "poetic" أو الشعر الغنائى "lyric" ؛ حيث إن الراوى / السارد يتكلم من خلال الشخص الأول ، والملحمة أو السرد / القص "narrative" ؛ حيث إن الراوى يتكلم من خلال صوته الخاص ولكن يسمح للشخصيات أن تتكلم من خلاله ، والمسرحية ؛ حيث إن الشخصيات تقوم بفعل الحوار جميعه . وثمة طريق آخر لتنظيم هذا الاختلاف ، وهو أن تركز على علاقة المتكلم بالجمهور ؛ ففى الملحمة ، هناك تلاوة شفهية : أى أن الشاعر يواجه جمهور المستمعين مباشرة ، وفى المسرحية يكون الكاتب مختفيًا عن الجمهور ، والشخصيات يتحاورون على خشبة المسرح ، وفى الشعر الغنائى ، هذا الوضع المعقد للغاية ، ينصرف الشاعر عن مستمعيه فى الغناء والإنشاد لكى يتكلم ، ويزعم أو يتظاهر بأنه يتحاور مع نفسه أو شخص ما آخر : روح الطبيعة ، أو "ميوز" "Muse" (إلهة الغناء والشعر فى الميثولوجيا الإغريقية) ، أو صديق شخصى ، أو محبوب ، أو إله ، أو فكرة تجريدية مشخصة ، أو موضوع طبيعى . ويمكن أن نضيف إلى هذه الأنواع / الأجناس الأدبية الأولية ، النوع / الجنس الأدبى الحديث للرواية ، التى تخاطب القراء من خلال كتب (موضوع الرواية سوف يشغل الفصل السادس من هذا الكتاب) .

كانت الملحمة والمسرحية الدرامية ، فى العصور التاريخية القديمة وفى عصر النهضة ، إنجازات الأدب المتوجة ، والمآثر الرفيعة لأى شاعر ملهم . ولقد جلب إبداع الرواية منافساً جديداً فى المشهد الأدبى ، ولكن فيما بين أواخر القرن الثامن عشر ومنتصف القرن العشرين، وصل الحال بالشعر الغنائى ، أى القصيدة القصيرة غير القصصية ، إلى أن يكون متحققاً بوصفه جوهر الأدب ؛ فمرة يتم النظر إليه ، على الأخص ، بوصفه نمطاً للتعبير السامى أو الراقى ، وأخيراً آل الأمر بالشعر الغنائى إلى أن يتم رؤيته بوصفه التعبير عن المشاعر القوية ، متعاملاً مع الحياة اليومية والقيم الرفيعة فى وقت واحد ، مانحاً التعبير الحقيقى عن المشاعر الداخلية العميقة للذات الفردية . إن هذه الفكرة لا تزال مسيطرة ، وعلى الرغم من ذلك ، فإن المنظرين المعاصرين عالجوا الشعر الغنائى قليلاً بوصفه تعبيراً عن مشاعر الشاعر ، وكثيراً بوصفه عملاً ترابطياً وتخيلياً فى اللغة ، أى تجريبياً فيما يتصل بالاتصالات والصيغ اللغوية التى تجعل الشعر تمزيقاً "disruption" للثقافة ، وليس بالأحرى المستودع الرئيسى لقيمها .

إن النظرية الأدبية ، التى كانت مركزة على الشعر ، تناقش ، بين أشياء أخرى ، الأهمية المتصلة للطرق المختلفة فى النظر إلى القصائد : إن قصيدة ما هى إلا بنية مؤلفة من الكلمات (نص ما) ، وحدث (فعل للشاعر ، تجربة للقارئ ، حدث فى التاريخ الأدبى) . فيما يخص القصيدة التى يتم فهمها وإدراكها بوصفها تشييداً لغوياً ، فإن سؤالاً رئيسياً يكون عن العلاقة بين المعنى والملامح اللادلالية "non-semantic" للغة ، مثل الأصوات والإيقاع "rhythm" ، كيف تشتغل الملامح اللادلالية للغة ؟ وما النتائج أو التأثيرات ، الواعية أو اللاوعية ، التى تقوم بها أو تؤديها ؟ وما أنواع التفاعل التى يمكن أن تكون متوقعة بين الملامح الدلالية واللادلالية ؟

وفيما يخص القصيدة بوصفها فعلاً ؛ فلقد كان سؤالاً مهماً عن العلاقة بين فعل الكاتب الذى يكتب القصيدة وفعل المتكلم أو "الصوت" الذى يتكلم فيها . إن هذا السؤال يعد موضوعاً معقداً ؛ فالكاتب لا ينطق بالقصيدة ولكنه يكتبها ، ويتخيل نفسه أو نفسها أو صوتاً آخر ينطق بها ؛ فلكى تقرأ قصيدة ما ، على سبيل المثال "مكامن السر" ، فيمكن أن تلفظ بالكلمات : "نحن نرقص دائرياً فى حلقة ، ونفترض" . إن القصيدة تبدو أنها منطوق ما ، ولكنها المنطوق لصوت ما فى وضع غير محدد أو غير

معروف سلفًا . ولكى تقرأ كلماتها يمكن أن تضع نفسك فى موضع التلفظ بها أو أن تتخيل صوتًا آخر يلفظ بها ، أى ما نقول عنه ، عادة ، الصوت لراوٍ / سارد ما أو متكلم ما مشيد عن طريق الكاتب . ومن ثم لدينا ، من جهة أولى ، الشخصية التاريخية "روبرت فروست" "Robert Frost" ، ومن جهة ثانية ، الصوت لهذا المنطوق الخاص . أما الوسيط بين هاتين الشخصيتين هى شخصية أخرى : أى صورة الصوت الشعرى الذى يظهر من الدراسة لمجال ما من القصائد لشاعر مفرد (فى حالة "فروست" ، ربما يكون ذلك فى صورة فظة ، عملية أو واقعية ، ولكنه مراقب متأمل لحياة ريفية أو قروية) . إن أهمية تلك الشخصيات المختلفة تتغير من شاعر إلى آخر ، ومن أحد أنواع الدراسة النقدية إلى أخرى ، ولكن من خلال التفكير والتأمل للشعر الغنائى ، فإنه يكون مهمًا وحاسمًا أن نبدأ بتمييز بين الصوت الذى يتكلم ، والشاعر الذى ألف القصيدة ، ومن ثم يخلق التمييز هذه الصورة للصوت .

إن الشعر الغنائى ، طبقًا لقول معروف لـ "جان ستيوارت ميل" "John Stuart Mill" ، هو منطوق مسموع مصادفة . والآن عندما نسمع مصادفة منطوق ما يلفت انتباهنا ، فإن ما نفعله على نحو مميز هو أن نتخيل أو نعيد تشييد متكلم ما وسياق ما ؛ أى أننا نعين نغمة ما لصوت ما ، ونستنتج الحالة النفسية ، والمواقف ، والاهتمامات ، والأوضاع لمتكلم ما (أحيانًا ، يتوافق مع ما نعرفه عن الكاتب ، ولكن ، عادة ، لا يكون) . لقد كان هذا مقاربة سائدة للشعر الغنائى فى القرن العشرين ، وتبريرًا محكمًا قد يكون متمثلاً فى أن الأعمال الأدبية هى محاكاة خيالية لمنطوقات العالم الحقيقى ، ومن ثم فالغنائيات "lyrics" هى محاكاة خيالية للمنطوق الشخصى ؛ وكأن كل قصيدة من هذا الشعر بدأت بكلمات خفية أو محجوبة (على سبيل المثال ، قد أقول أنا أو شخص ما : "حبى متوهج ، ورده حمراء" ، أو قد أقول أنا أو شخص ما : " نحن نرقص دائريًا فى حلقة ، ونفترض") ، وهكذا فإن تأويل القصيدة هو موضوع لاستنباط الطبيعة لاتجاهات المتكلم من إشارات النص ، ومن معرفتنا العامة عن المتكلمين والمواقف المألوفة . ويمكن أن نتساءل عما يقود شخص ما إلى أن يتكلم هكذا ؟ لقد كان الشكل السائد لاستحسان أو إدراك الشعر فى المدارس والجامعات تركيزًا على التعقيدات الخاصة بوضع المتكلم ، وعلى القصيدة بوصفها تعبيرًا دراميًا عن الأفكار "dramatization of thought" والمشاعر لمتكلم ما الذى يعيد تشييده شخص ما .

ويعد هذا مقاربة إنتاجية للشعر الغنائي ؛ لأن العديد من القصائد تظهر أو تقدم متكلمًا ما يؤدي أفعالاً كلامية يمكن إدراكها : يتأمل في الدلالة لتجربة ما ، ويعنف صديقًا أو محبوبًا ، ويعبر عن الإعجاب أو الوفاء والإخلاص ، على سبيل المثال ، ولكن إذا التفتنا إلى البدايات لبعض الغنائيات الشهيرة جدًا ، مثل قصيدة "شيلي" "Shelley" : "قصيدة إلى الريح الغربية" "Ode to the West Wind" أو قصيدة "بلاك" "Blake" : "النمر" "The Tiger" ، فإن الصعوبات تنشأ : "أيتها الريح الغربية البرية ، إنك نسمة الخريف الحالي !" ، أو "النمر ، النمر ، اللامع المشتعل في مساء الغابات" . إنه يبدو شاقًا أن نتخيل ما نـوع الموقف الذي ربما يقـود شـخص ما إلى أن يتكلم بهـذه الطريقـة ، أو ما الحدث غير الشعري الذي ربما تؤديه تلك القصائد . إن الإجابة التي يمكن أن ندركها على الأرجح هي أن هـؤلاء المتكلمين مدفعـون إلى الابتعـاد عن ذلـك ، ويصقلـون ما ينطقون به شعريًا ، كما أنهم يضعونه موضعًا مغاليًا ؛ فإذا حاولنا أن نفهم تلك القصائد ، بوصفها محاكاة خيالية لأفعال الكلام العادية ، فإن الفعل يبدو محاكاة الشعر نفسه .

إن ما تقترحه تلك الأمثلة هو التطرف والغلو "extravagance" للشعر الغنائي . إن قصائد الشعر الغنائي لا تبدو راغبة فقط في أن تخاطب أي شيء تقريبًا تفضيلاً على جمهور واقعي أو فعلي (الريح ، نمر ، روحي) ، إنها تفعل ذلك من خلال التعبيرات المبالغة "hyperbolic accents" . إن المبالغة هي التي عليها المدار هنا : النمر ليس فقط "برتقالي" ، ولكنه "مشتعل" ، والريح هي "نسمة الخريف الحالي" بالذات ، ويعد ذلك في القصيدة" المنقذ والمدمر" ، وحتى القصائد التهكمية "sardonic poems" مؤسسة على التكثيفات المبالغة "hyperbolic condensations" ، مثلما ينقص "فروست" النشاط الإنساني إلى الرقص دائريًا في حلقة ، ويعالج الكثير من أشكال المعرفة بوصفها "افتراضًا" .

لقد عرضنا هنا بإيجاز قضية نظرية رئيسية تتمثل في ذلك التناقض الظاهري أو المفارقة "paradox" الذي يبدو أنه يكمن في جوهر الشعر الغنائي . إن التطرف والغلو الشعر يشتمل على طموحه لما أطلق عليه المنظرون منذ العصور الكلاسيكية "السامي / الجليل" "sublime" ؛ أي ما له علاقة بما يتجاوز القدرات الإنسانية للفهم ، وما يحرض ويحث على الروعة أو العاطفة القوية ، وما يمنح المتكلم شعورًا بشيء ما بعد الإنسان ،

ولكن هذا الطموح المتعالى "transcendent" متصل بالصور البلاغية مثل : "الالتفات / المخاطبة" ؛ أى المجاز فى مخاطبة ما لا يكون مستمعاً فعلياً ، و "التشخيص" ، أى إعزاء الخصوصيات الإنسانية لما لا يكون إنسانا ، و " التجسيد" "prosopopeia" ، أى تحويل الحديث إلى الموضوعات الجامدة ؛ فكيف يمكن للطموح المتعالى للتأليف الشعرى "verse" أن يكون متصلاً بهذه الأساليب البلاغية ؟

إن الغنائيات عندما تنحرف عن دائرة الاتصال أو تستخدمها لكى تخاطب ما لا يكون مستمعاً فعلياً (ريح ، أو نمر ، أو القلب) ، فإن هذا يعنى ، أحياناً ، أنه يشير إلى المشاعر القوية التى تقود المتكلم إلى الانفجار فى الحديث فجأة وبعنف ، ولكن الكثافة العاطفية تتصل ، بنوع خاص ، بفعل الخطاب أو الابتهال "invocation" نفسه ، الذى ، مراراً ، يرغب فى الحالة التى عليها الأمور ، ويحاول أن يوجدها أو يحدثها عن طريق مساءلة الموضوعات الجامدة لكى يخضعها إلى رغبة المتكلم ؛ فعندما يقول "شيلى" : "أيتها الريح .. .. حركينى مثل موجة ، ورقة ، سحابة" ، فإن متكلم "شيلى" يطالب الريح الغربية . إن المطلوبية المبالغة ، التى ترغب فى أن يسمعك الكون ، وأن يفعل وفقاً لتلك الرغبة ، هى حركة من قبل ما يشيد المتكلمون أنفسهم بوصفهم شعراء متسامين "sublim poets" ، أو بوصفهم أشخاصاً حالمين "visionary" ؛ أى شخص ما يمكن أن يخاطب الطبيعة التى قد ترد عليه . إن أداة الابتهال "أيتها" (٥) هى صورة للمهمة الشعرية "poetic vocation" ، حركة من قبل ما يزعمه الصوت المتكلم بأنه ليس مجرد ناطق للنظم الشعرى ، ولكنه تجسيد للتقليد الشعرى ولروح الشعر . إن دعوة الرياح لكى تهب ، والإعراج على الذى لم يولد بعد أن يسمع بكائياتك هو فعل لطقس شعرى . إن هذا يعد شيئاً طقوسياً لا تأتى الرياح من خلاله ولا يسمع الذى لم يولد بعد من خلاله أيضاً . إن الصوت ينادى لكى يكون دافعاً باطنياً إلى أداء عمل ما ، إنه ينادى لكى يجعل الصوت دراميًا ؛ أى أنه يدعو لصور قوته لكى يؤسس كيانه بوصفه صوتاً شعرياً ونبوئياً . إن الحاجات المستحيلة والمبالغة للالتفاتات / المخاطبات تستدعى الأحداث الشعرية ، والأشياء التى سوف تكون منجزة من خلال القصيدة ، إن كانت منجزة مطلقاً .

إن القصائد السردية / القصصية تروى حدثاً ما ، والغنائيات ربما نقول إنها تناضل لكى تكون حدثاً ما ، ولكن ليس ثمة ضمان بأن القصيدة سوف تعمل ذلك . والالتفات / المخاطبة ، كما تشير اقتباساتى القصيرة ، هو ما يمكن أن يتم الانصراف

عنه بطريقة أكثر لفتًا للانتباه ، وأكثر ارتباكًا (شعريًا) ، وأكثر غموضًا وانتقاداً ، بوصفه هراء "nonsense" مبالغًا . أن تكون شاعراً يعنى أن تناضل من أجل تنفيذ نوع الفكرة هذه ، وأن تراهن على أنها لن يتم الانصراف عنها بوصفها كثيراً من الهراء .

إن المشكلة الرئيسية لنظرية الشعر ، كما ذكرت ، هى العلاقة بين القصيدة بوصفها بنية مؤلفة من كلمات والقصيدة بوصفها حدثًا . إن الالتفاتات / المخاطبات تحاول أن تجعل شيئًا ما يحدث ، كما أنها تكشف أن حدوثه مؤسس على الأساليب اللغوية (كما فى أداه النداء الخالية (O) لخطاب الالتفات : "O wild west wind") .

إن التأكيد على الالتفات / المخاطبة ، والتشخيص ، والتجسيد ، والمبالغة "hyperbole" ، متصل بالمنظرين الذين شددوا عبر العصور على ما يميز الشعر الغنائى من أفعال الكلام الأخرى ، وما يجعله أعظم الأشكال الأدبية . إن "نورثروب فراى" "Northrop Frye" يرى أن الشعر الغنائى "هو النوع الأدبى الذى يعرض ، بطريقة واضحة للغاية ، الجوهر الافتراضى "hypothetical core" للأدب ، والسرد والمعنى من خلال صيغهم الحرفية مثل ترتيب الكلمات "word-order" ، وقولبة الكلمات "word-pattern" . إن هذا يعنى أن الشعر الغنائى يعرض لنا المعنى أو القصة منبثقًا من القولبة اللغوية "verbal patterning" . إنك تكرر الكلمات التى تتردد من خلال بنية إيقاعية ما ، وانظر إذا كانت القصة (أو المعنى) لا تنبثق أو لا تظهر .

إن "فراى" فى كتابه : "تشريح النقد" "Anatomy of Criticism" ، الذى يعد كتاباً جامعًا للتفكير فى الشعر الغنائى والأنواع الأدبية الأخرى ، يطلق على المقومات الأساسية للشعر الغنائى "الثرثرة أو الهذيان" "babble" أو "العبث" "doodle" التى تعود جذورها إلى التعويذة أو الرقية "charm" واللغز "criddle" . إن القصائد تهذى أو تثرثر عن طريق إبراز الملامح غير الدلالية للغة (مثل : الصوت ، والإيقاع ، وتكرار الحروف) ، لكى تنتج التعويذة أو الرقية ، والتعزيم أو السحر :

This darksome burn, horseback brown,

His rollrock highroad roaking down....

إن القصائد تعبث بنا أو تتكلم بالألغاز إلينا من خلال عملها المتمرد غير المباشر ، وصيغها المحيرة : ماذا تكون : "rollrock highroad" ؟ وما "السر الذى يكمن فى المنتصف ، ويعرف"؟

مثل هذه الملامح تكون بارزة جداً فى أناشيد الأطفال "nursery rhymes" ، والأغانى الشعبية ؛ حيث إن المتعة ، بطريقة دائمة ، تقع فى الإيقاع ، والسحر أو الكهانة ، وغرابة الصورة :

ثريد البسلة ساخن ،

ثريد البسلة بارد ،

ثريد البسلة فى القدر ،

تسعة أيام من العمر .

Pease porridge hot,

Pease porridge cold,

Pease porridge in the pot,

Nine days old.

إن القولبة الإيقاعية والصيغة البديعة القافية تعرض التنظيم لهذه القطعة من اللغة ، ويمكن أن تعرض أو تحث على العناية التأويلية الخاصة (مثلما تثير القافية سؤالاً عن العلاقة بين كلمات القافية) ، كما يمكن أن تعلق البحث فى المسألة ؛ أى أن الشعر لديه نظامه الخاص الذى يمنح المتعة ، ولذلك ، فليس ثمة حاجة إلى أن نسأل عن المعنى ؛ فالنظام الإيقاعى يدع اللغة تسيطر على حماية الفهم وتستقر نفسها داخل الذاكرة الآلية . إننا نتذكر "ثريد البسلة ساخن" "pease porridge hot" بدون قلق لكى نتساءل عما قد يكون ثريد البسلة ، وإن اكتشفنا أننا يمكن – بطريقة محتملة – أن ننسى الذى ننساه من قبل (ثريد البسلة ساخن) .

إن إبراز اللغة وصناعتها الغريبة من خلال النظام العروضى وتكرار الأصوات هى الأساس للشعر ، ومن ثم تفترض نظريات الشعر علاقات بين الأنواع المختلفة لنظام اللغة (أى النظام العروضى ، والصوتى ، والدلالى ، والخاص بموضوع الكلام) ، أو تضع علاقات أكثر عمومية بين الأبعاد الدلالية وغير الدلالية للغة ، وبين ما تقوله القصيدة وكيف تقوله . إن القصيدة هى بنية من الدوال "signifiers" التى تمتص أو تتشرب المدلولات "Signifieds" وتعيد تشكيلها ، من خلال ذلك تتضمن أنماطها

أو قوالبها الشكلية تأثيرات على بنياتها الدلالية ، ويسمح استيعاب معانى الكلمات باستخدامها فى سياقات أخرى ، وإخضاعها إلى نظام جديد ، مبدلاً الأهمية والتركيز ، ناقلاً المعانى الحرفية إلى المعانى التصورية المجازية "figurative" ، ومخضعًا إياها إلى النظام ، طبقًا إلى أنماط أو قوالب المماثلة أو التوازى "parallelism" . هذا هو عار الشعر الذى تفسد الملامح الطارئة / العارضة للصوت والإيقاع الفكر وتؤثر فيه بطريقة نسقية .

عند هذا المستوى ، يصبح الشعر الغنائى مؤسسًا على تقليد ما للوحدة والاستقلال ، وكأن ثمة قانونًا ما : لا تعالج القصيدة مثلما نعالج قطعة صغيرة من محادثة ، أو قطعة تحتاج إلى سياق أوسع لكى نشرحها ، ولكن افترض أن لديها بنيتها الخاصة ، حاول أن تقرأها وكأنها تكاد أن تكون كلاً جماليًا / إستاطيقيًا . إن تقاليد الشعرية تجعل النماذج النظرية المتباينة ممكنة أو متاحة ؛ فالشكلانيون الروس وفى بداية القرن العشرين ، يفترضون أن أحد مستويات البنية فى القصيدة ينبغى أن يعكس صورة المستوى الآخر ، والمنظرون الرومانسيون والنقاد الجدد الأمريكيون والإنجليز يعقدون قياسًا تمثيليًا بين القصائد والكائنات الحية ؛ أى أن كل الأجزاء فى القصيدة ينبغى أن تتلاءم معًا بطريقة متناغمة ، وقراءات ما بعد البنيويين تفترض توترًا يتعذر اجتنابه بين ما تفعله القصائد وما تقوله ، والاستحالة لقصيدة ما ، أو ربما أية قطعة من اللغة ، أن تمارس ما تلح عليه أو ما تعظ به .

أما المفاهيم الحديثة للقصائد ، بوصفها تشييدات تناصية / تفاعلية ، تؤكد أن القصائد مزودة بنشاط عن طريق تكرارات أو استجابات "echoes" لقصائد سابقة ، تكرارات أو استجابات لا يمكن لها أن تسيطر عليها . وتصبح الوحدة أقل خصوصية فى القصائد من كونها شيئًا ما يبحث عنه المؤولون ، إن كان ما يبحثون عنه اندماجًا تناغميًا أو توترًا معقدًا . ولكى يفعل القراء هذا ، فإنهم يفحصون التعارضات فى القصيدة (مثلما يفحصون التعارضات بيننا وبين "السر" "the secret" أو بين "التعرف" "knowing" و "الافتراض" "supposing") ، ويفهمون كيف تتراصف العناصر الأخرى فى القصيدة ، أى التعبيرات المجازية بنوع خاص ، نفسها مع تلك التعارضات .

خذ ، مثلاً ، سطرين شعريين شهيرين لـ "إزرا بوند" "Ezra Pound" من قصيدة : "فى محطة المترو" "In a Station of the Metro" :

ظهور تلك الوجوه فى الزحام ،

نويرات على غصن أسود مبتل ..

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

إن تأويل هذين السطرين يتضمن العمل بمقتضى فكرة التباين بين الزحام فى محطة مترو الأنفاق "subway" والمشهد الطبيعى . فاقتران هذين السطرين يفرض بالقوة التماثل أو التوازى بين الوجوه فى ظلمة مترو الأنفاق والنويرات على غصن أسود لشجرة ما ، ولكن ماذا بعد ذلك ؟ إن تأويل القصائد يعتمد ليس فقط على تقاليد الوحدة ، ولكن أيضاً يعتمد على تقاليد الدلالة أو المغزى ؛ أى أن القانون أو المقياس هو أن القصائد ، مهما كانت تافهة أو هزيلة من خلال ظهورها أو هيئتها ، مفترض أنها تدور حول شيء ما مهم ، وبناء على ذلك فإن التفاصيل المحددة ينبغى أن يتم معالجتها أو تناولها لكى تشتمل على دلالة أو مغزى عام . إن القصائد ينبغى أن يتم قراءتها بوصفها العلامة أو المعادل الموضوعى ، إذا استخدمنا مصطلح "ت . س . إليوت" "T. S . Eliot" ، للمشاعر المهمة أو أعماق الدلالة أو المغزى .

ولكى نفهم التعارض فى القصيدة المهمة والقصيرة لـ "بوند" ، فإن القراء بحاجة إلى تأمل كيف يمكن أن يشتغل التماثل أو التوازى . هل القصيدة تباين مشهد الزحام الحضرى / المدنى فى المترو بمقابلته بالمشهد الطبيعى الهادئ للنويرات على فرع شجرة مبتل ، أو هل تسوى القصيدة بينهما ، وتظهر تشابهاً ما ؟ إن كلا الاختيارين ممكن ، ولكن الأخير يبدو أنه يخلق قراءة ممكنة أكثر عمقاً بالتحريض على خطوة مضمونة بطريقة قوية عن طريق تقاليد التأويل الشعرى . إن إدراك الشبه "resemblance" بين الوجوه فى الزحام والنويرات على غصن ما ، أى رؤية الوجوه فى الزحام مثل النويرات على غصن ما ، هى مثال على التخيل الشعرى لرؤية العالم من جديد ، وفهم علاقات غير متوقعة ، وربما تقدير ما قد يكون بالنسبة لمراقبين آخرين شيئاً مبتذلاً أو مضايقاً ، مكتشفاً عمق التفكير من خلال الظهور الشكلى . هكذا يمكن

أن تصبح القصيدة القصيرة تأملاً لقوة التخيل الشعرى لإنجاز النتائج التى تنجزها القصيدة نفسها . إن مثالاً مثل هذا يشرح تقليداً أو عرفاً أساسياً للتأويل الشعرى : فكر فى أن ما تقوله هذه القصيدة وأساليبها تدور حول الشعر أو خلق المعنى . إن القصائد ، من خلال عملياتها أو فاعلياتها البلاغية ، قد يتم قراءتها بوصفها استكشافات فى الشعرية ، مثلما تكون الروايات ، كما سوف نرى بعد ذلك ، عند مستوى ما ، تأملات لفهم تجربتنا عن الزمن ، ومن ثم تصبح استكشافات فى نظرية السرد .

المراجع

- Jacques Derrida, "White Mythology : Metaphor in The Text of Philosophy", ***Margins of Philosophy*** **(Chicago : University of Chicago Press, 1982), 207 - 71.**

- الصور البلاغية :

Jonathan Culler, "The Turns of Metaphor", ***The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*** **(London : Rotledge & Kegan Paul, 1981), 188 - 209.**

- George Lakoff and Mark Johnson, ***Metaphors we Live By*** **(Chicago : University of Chicago Press, 1980).**

- Roman Jakobson, "Two Aspects of Language ..", ***Language in Literature*** **(Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1987), 95 - 114.**

- PRETENDS TO BE TALKING : Northrop Frye, ***The Anatomy of Criticism*** **: Four Essays (Princeton : Princeton University Press, 1965), 249.**

- Hayden White, ***Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*** **(Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978), 5 - 6, 58 - 75.**

- المحاكاة الخيالية :

Barbara Herrnstein Smith, ***On The Margins of Discourse : On The Relation of Language to Literature*** **(Chicago : University of Chicago Press, 1978), 30; Northrop Frye,** ***Anatomy of Criticism,*** **271 - 2, 275, 280.**

قراءات إضافية :

- حول البلاغة :

Renato Barilli, ***Rhetoric*** **(Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989).**

فحص تاريخى للقضايا الرئيسية .

- حول النوع / الجنس الأدبى :

Paul Hernadi, *Beyend Genre : New Directions in Literary Classification* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1972).

- حول الالتفات / المخاطبة :

Jonathan Culler, "Apostrophe", *The Pursuit of Sings*, 135 - 54.

- حول الشعرية :

Jonathan Culler, "Poetics of the Lyric", *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London : Routledge & Kegan Paul, 1975), 161 - 88.

- حول الشعر ، مجموعة من المقالات المتسعة المرتبطة بالأسئلة النظرية :

Chaviva Hosek and Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry : Beyond New Criticism* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1985); Jacques Derrida, 'What is Poetry ?' in A Derrida Reader : *Between the Blinds, ed. Peggy Kamuf* (New York : Columbia University Press, 1991), 221 - 46.

الفصل السادس

السرد

كان الأدب في سالف الزمان يقصد به الشعر في الغالب، وكانت الرواية نغمة حديثة قريبة جداً من السيرة "Biography"، أو من الوقائع المدونة والمرتبة بحسب تاريخها "chronicle" لكي تكون أدبية على وجه الحقيقة ، وشكلاً شعبيًا لا يمكن أن يطمح إلى الأعمال رفيعة المقام للشعر الغنائي والملحمي، ولكن في القرن العشرين فاقت الرواية الشعر، وبدا ينظر إلى كل منهما بوصفه ما يكتبه الكتاب وما يقرأه القراء، منذ الستينيات سيطر السرد على المعارف الأدبية أيضًا. ولا يزال الناس يدرسون الشعر - عادة ما يكون مطلوبا - ولكن الروايات والقصص القصيرة أصبحت لب الدراسة الأدبية.

وليس هذا نتيجة لتفضيل جمهور القراء الذين يلتقون القصص بسعادة، ولكنهم نادراً ما يقرأون القصائد؛ فلقد زعمت النظرية الأدبية والثقافية بطريقة متزايدة فكرة التمركز الثقافي للسرد. إن القصص، كما ينص هذا الزعم، هي الطريق الرئيسي الذي يمكننا من فهم الأشياء، سواء كان من خلال التفكير في حياتنا بوصفها تسلسلا دالا على مكان ما، أو من خلال إخبارنا عما يحدث في العالم. إن الشرح العلمي يفهم الأشياء من خلا لوضعها تحت قوانين ما، أي عندما يلتقي (A) و (B) فسوف تحدث (C)، ولكن الحياة عمومًا لا تشبه ذلك، إنها لا تتبع منطقيا علميا مؤسسًا على السبب والنتيجة، ولكن تتبع كنطق القصة؛ حيث إن فهم شئ ما يعني أن تدرك الكيفية التي تقود أحد الأشياء إلى آخر، وكيف حدث ذلك الشيء؟ كيف أنهت (Maggie) بيع (Software) في (Singapore)؟ كيف أعطى والد (جورج) إلى (جورج) سيارة؟

ويمكن أن نفهم الأحداث من خلال قصص ممكنة، ولقد ذكرت في الفصل الثاني أن فلاسفة التاريخ، ناقشوا، أيضًا، أن الشرح التاريخي لا يتبع منطق السببية العلمية، ولكنه يتبع منطق القصة: أن تفهم الثورة الفرنسية يمكن أن تدرك سرداً يوضح الكيفية التي قادت أحد الأحداث إلى آخر. إن بنيات السرد تعد شيئًا مضلاً: لاحظ «فرانك كيرمد» "Frank kermod" أنه عندما نقول إن تكتكة الساعة تعمل تك توك (tick-tock)، فإننا نمنح الصوت بنية قصصية، نميز بين صوتين متطابقين طبيعيا بأن نجعل «تك»

بداية و «توك» نهاية. «لقد تناولت تكتكة الساعة «تك توك» لكي تكون نموذجًا لما نطلق عليه «حبكة» (Plot) أو نظامًا يؤنسن (*humanizes*) الوقت من خلال نمحه شكلا " .

إن نظرية السرد (*Narratology*) كانت فرعا نشطًا للنظرية الأدبية، واعتمدت الدراسة الأدبية على نظريات بنية السرد؛ أى على الأفكار العامة للحبكة، والأنواع المختلفة للساردين "Narrators"، والتكنيكات السردية. إن شعرية السرد "The Poetics of Narrative"، كما نطلق عليها ، تحاول أن تفهم عناصر السرد، وتحلل الكيفية التى تنجز من خلالها السرديات المعنية نتائجها.

ولكن السرد ليس موضوعا أكاديميا فقط، وإنما هناك دفع "drive" إنسانى أساسى يتمثل فى كون الإنسان يسمع القصص، ويخبر عنها أو يحكيها؛ فالأطفال يربون ما قد يطلق المرء عليه مقدرة سردية "narrative competence" أساسية، فهم يطلبون القصص، ويعرفون عندما تحاول أن تخدعهم بالتوقف قبل الوصول إلى نهاية. ولذلك فإن السؤال الأول لنظرية السرد يمكن أن يكون : لماذا نعرف ضمنيًا الشكل الأساسى للقصص الذى يمكننا من أن نميز بين قصة تنتهى كما ينبغى، وقصة لا تنتهى حيث تترك الأشياء معلقة؟ إن نظرية السرد يمكن أن تكون مدركة بوصفها محاولة لشرح وتوضيح القدرة السردية، مثلما تعد اللسانيات، تمامًا، محاولة لتوضيح القدرة اللغوية "Linguistic Competence"؛ أى ما يعرفه المتحدثون للغة ما بطريقة لاواعية من خلا ل معرفة مضمنة لتلك اللغة. ويمكن أن تكون النظرية، فى هذا المقام، مدركة بوصفها توضيحاً " setting forth" لمعرفة أو فهم ثقافى بديهى.

ويمكن أن نتساءل عن: ماذا تكون المتطلبات الأولية لقصة ما؟ أن «أرسطو» يذكر أن الحبكة هى الصفة الأكثر جوهرية فى السرد، وأن القصص الجيدة يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، وأنها تمنح المتعة بسبب الإيقاع أو التوتر الموجود فى نظامها، ولكن ما الذى يخلق الانطباع بأن سلسلة خاصة من الأحداث تملك هذا الشكل؟ لقد اقترح المنظرون تقريرات متنوعة، فعلى الرغم من أن أية حبكة تتطلب تحولا جوهرياً، فإنه يجب أن يكون هناك موقف مبدئى، وتغيير يشمل نوعًا ما من الانقلاب، وأخيراً حل يدل على التغيير بوصفه شيئًا ذا معنى. وتؤكد بعض النظريات على أنواع التوازى "Parallelism"، التى تنتج حبكات مقنعة، مثل التحرك من أحد العلاقات بين الشخصيات إلى نقيضها أو من خوف ما أو تهكن ما إلى إدراكه أو عكسه، ومن مشكلة ما إلى حلها أو من اتهام باطل أو تمثيل خلاف الحقيقة "misrepresentstion" إلى تصحيحه

(أو تقويمه) "rectification". إننا نجد في كل حالة الارتباط لتطور ما على مستوى الأحداث يتحول ما على مستوى الفئة الدلالية . إن تتابعًا مجرداً للأحداث لا يصنع قصة ما، ولذلك فإنه يجب أن ترتد النهاية وتقص البداية؛ فطبقا لما يطرحه بعض المنظرين : إن نهاية ما تشير إلى ما حدث للرغبة التي قادت ما ترويه القصة من الأحداث.

فإذا كانت نظرية السرد تقريراً للقدرة السردية، فإنه يجب أن تركز، أيضًا، على قدرة القراء على التعرف على الحبكات؛ فالقراء يمكنهم أن يقرروا أن عملين يمثلان روايتين للقصة نفسها ، وهم يستطيعون أن يلخصوا الحبكات ويناقشوا الكفاية لملخص حبكة ما. هذا لا يعني أنهم سوف يتفقون دائما، ولكن الخلاف بينهم يمكن أن يكون كشفا عن فهم مهم مشترك. إن نظرية السرد تفترض وجود مستوى للبنية، ما نطلق عليه «الحبكة» ، مستقل عن أية لغة خاصة أو وسيط تمثيلي "representational medium". فالحبكة، على خلاف الشعر الذي يفقد خصوصيته في الترجمة يمكن أن تكون محفوظه في الترجمة من لغة إلى أخرى أو وسيط إلى آخر : إن فيلمًا صامتًا أو سلسلة من الصور الكاريكاتورية عن حكاية هزلية أو مغامرة "comic strip" يمكن أن يكون لديها الحبكة نفسها بوصفها قصة قصيرة.

وعلى الرغم من ذلك، فإن ثمة طريقين للتفكير في الحبكة؛ فمن زاوية أولى، تعد الحبكة طريقة ما لتشكيل الأحداث لكي تجعلها قصة صحيحة؛ أي أن الكتاب والقراء يشكلون الأحداث في إطار حبكة ما من خلال محاولتهم لفهم الأشياء . ومن زاوية أخرى فإن الحبكة هي ما يعد مشكلا من خلال المسرودات "narratives" التي تعرض القصة نفسها في طرق مختلفة. ولذلك فإن تتابعاً للأحداث من خلال شخصيات ثلاث يمكن أن يكون مشكلا (عن طريق الكتاب والقراء) ضمن إطار حبكة أولية للحب بين الأفراد المختلفين جنسيًا (أي الحب بين الرجل والمرأة) "heterosexual love"، من حيث إن شاباً يبحث عن الزواج بشابة، وتقابل رغبتهما بمعارضة من قبل الأب، ولكن بعض التحوير للأحداث يسمح للمحبين للإلتقاء. هذه الحبكة للشخصيات الثلاث يمكن أن تكون معروضة في السرد من وجهة النظر "The Point of view" لمعاناة بطلة الرواية، أو للأب الغاضب، أو للشاب، أو لمراقب خارجي متحير من تلك الأحداث، أو لسارد عالم بكل شيء الذي يمكن أن يصف المشاعر الكامنة لكل شخصية، أو الذي يأخذ معرفة مسبقة لما يحدث من حركة مريبة. من هذه الزاوية تعد الحبكة أو القصة المعطى، ويعد الخطاب العروض المتنوعة لها.

إن المستويات الثلاثة التى ناقشتها – الأحداث، والحبكة (أو القصة)، والخطاب - تؤدى وظيفة التعارض الثنائى بين الأحداث والحبكة، وبين القصة والخطاب :

الأحداث / الحبكة

القصة / الخطاب

إن الحبكة أو القصة تعد المادة الخام التى تكون معروضة أو مقدمة ومنظمة من وجهة نظر معينة عن طريق الخطاب (التنوع المختلف للقصة نفسها)، لكن الحبكة نفسها تشكيل للأحداث قبلا. إن أية حبكة يمكن أن تجعل حفل زفاف النهاية السعيدة للقصة أو بدايتها، أو يمكن أن يتحول إلى الوسط. على الرغم من ذلك، فإن ما يواجهه القراء فعليًا هو الخطاب لنص ما ؛ أى أن الحبكة هى شئ يستدل عليه القراء من النص وفكرة الأحداث الأولية الخارجة عما تشكله هذه الحبكة هى أيضًا استنتاج "inference " أو تفسير للقارئ ؛ فإذا تكلمنا عن الأحداث التى تم تشكيلها ضمن إطار حبكة ما، فإنه يمكن أن يكون إبرازًا خاصًا للمغزى ونظام الحبكة.

هكذا تميز نظرية السرد تمييزًا أساسيًا بين الحبكة والعرض "presentstion"، القصة والخطاب (مع ملاحظة تعدد استخدام المصطلح من منظر إلى آخر). إن القارئ عندما يواجه نصا ما (مصطلح النص يشمل الأفلام والتمثيلات الأخرى)، فإنه يفهمه من خلال تمييز القصة، ومن ثم رؤية النص بوصفه عرضًا خاصًا لتلك القصة، وأيضًا تمييز ما يحدث، أى أننا نكون قادرين على أن نفكر فى البقية من المادة اللفظية "verbal material" بوصفها الطريقة التى تصور "protraying" ما يحدث. هكذا، فإننا يمكن أن تساءل عن نوع العرض الذى تم اختياره، وما الاختلاف الذى يصنعه؟ هناك كثير من المتغيرات التى تكون مهمة لنتائج السرد، فلقد اكتشفت نظرية السرد، إلى حد بعيد، الطرق المختلفة لإدراك تلك المتغيرات، ويمكن أن نعرض فى هذا السياق بعض الأسئلة المفاتيح التى تميز التغيير ذا المغزى.

من يتكلم ؟

من الأشياء المتعارف عليها، يقال إن كل حكاية لديها سارد ما، قد يقف خارج القصة، أو قد يكون شخصية ما داخلها. إن النظرين يميزون «سرد الشخص الأول» *"First Person Narration"* من حيث كونه ساردا يقول (أنا) (I)، مما يطلق عليه، بطريقة

محيرة نوعًا مـا، « سـرد الشخص الثـالث » "Third Person Narration"، مـن حيث إنه لا يوجد من يقول (أنا)، أى أن السارد لا يكون متحققًا بوصفه شخصية ما فى القصة، كما أن جميع الشخصيات يتم الإشارة إليهم من خلال الشخص الثالث عن طريق الاسم أو الضمير هو أو هى. إن ساردى «الشخص الأول» "First Person Narrators" قد يكونون أبطالا رئيسيين فى القصة التى يخبرون عنها، ومشاركين فى صناعة الأحداث، أما الشخصيات الثانوية فى القصة أو قد يكونون مراقبين "observers" للقصة ليست لديهم وظيفة أن يحدث، ولكن أن يصف الأشياء إلينا. وقد يكون مراقبو الشخص الأول "First Person Observers" متطورين، تمامًا، بوصفهم أشخاصًا لديهم أسماء وتاريخ وكيانات شخصية، وقد لا يكونون متطورين على الإطلاق، ويسقطون سريعًا من المنظر أو الرؤية بينما تستمر الحكاية، ما حين "effacing" أنفسهم بعد تقديمهم القصة.

من يتكلم إلى من ؟

إن الكاتب يخلق نصًا ما يكون مقروءًا من قبل القراء، أو يستنتج القراء من النص ساردًا ما، أى صوتًا يتكلم. والسارد / الراوى يخاطب مستمعين مضمنين "implied" أو مشيدين "constructed" أحيانًا، ومتحققين بطريقة صريحة أحيانًا (بنوع خاص فى اقصص داخل القصص، حيث إن إحدى الشخصيات يصبح السارد / الراوى ويخبر عن القصة الداخلية إلى شخصيات أخرى). ويطلق عادة على جمهور السارد /الراوى : المروى له أو عليه "Narratee". وسـواء كان المروى له أو عليـه متحقق بطريقة صريحة أو لم يكن فإن السرد ضمنًا يشيد جمهورًا عن طريق ما تفرضه الحكاية جدلا، وعن طريق ما تشرحه. إن عملا ينتمى إلى زمن آخر ومكان آخر يتضمن، دائمًا، جمهورًا يتعرف على مرجعيات معينة، ويشارك افتراضات معينة قد لا يشارك فيها القارئ الحديث. إن النقد السنوى "Feminis Criticism" كان مهتمًا ، على وجه الخصوص، بالاعتراض على السرديات الأوروبية والأمريكية، التى مرارًا ما تفترض قارئًا ذكرًا: أى أن القارئ مخاطب ضمنيًا بوصفه أحد الذين يشاركون فى وجهة نظر ذكورية "masculine".

متى يتكلم ؟ من يتكلم ؟

إن الحكاية قـد تكون واقعـة فى الزمـن الذى تحـدث فيـه الأحـداث (كما فى "Jealousy" لـ «ألان روب جرييه» "Alain Robbe-Grillet"؛ حيث إن الحكاية تأخذ الشكل :

«الآن تحدث (Y)، الآن تحدث (X) الآن تحدث (Z). وقد يتبع الحكى الأحداث الخاصة مباشرة، كما فى الروايات الخاصة بالرسائل "epistolary novels" (روايات فى شكل رسائل)، مثل عمل "Pamela" لـ «صمويل ريتشاردسون » "Smuuel Richardaon"؛ حيث إن كل رسالة تتعامل مع ما حدث صعوداً إلى تلك النقطة، أو كما هو شائع جداً، قد تحدث الحكاية بعد لأحداث النهائية فى السرد، بينما يقوم الراوى بالالتفات إلى التتابع الكامل للأحداث.

ما اللغة التى يتكلمها من يتكلم ؟

إن الأصوات السردية قد تملك لغتها الخاصة المميزة، التى تروى كل شئ فى القصة من خلالها، أو تتبنى وتقرر لغة الآخرين. إن أى سرد يرى الأشياء من خلال وعى طفل ما، إما أن يستخدم لغة ناضجة لتقرير إدراكات الطفل أو يتنزل إلى لغة طفل ما. لقد وصف المنظر الروسى «ميخائيل باختين» "Mikhail Bakhtin" الرواية بأنها متعددة الأصوات "polyphonic" (multi-voiced) أو حوارية "dialogic"، وليست بالأحرى أحادية الصوت "monological" (single-voiced)؛ أى أن جوهر الرواية يمكن فى حشدها لأصوات أو خطابات مختلفة، ومن ثم اصطدم المنظورات الاجتماعية ووجهات النظر .

ما الوثوقية التى يتكلم بها من يتكلم ؟

أن تحكى قصة ما فانه يمكنك أن تزعم وثوقية أو حجة معينة يسلم بصحتها المستمعون. فعندما يبدأ الراوى عمل "Emma" لـ «جان أوستن» "Jane Austen" بقوله «إماودهوس وسيمة وماهرة وغنية..»، فإننا لا نتعجب بطريقة مريبة إن كانت (إماودهوس) وسيمة وماهرة، ونقبل هذه المقولة إلى أن يكون لدينا سبب للتفكير خلاف ذلك. إن الساردين، أحياناً، متفقون على مصطلح «ما لا يوثق به» "unreliable"، عندما يقدمون معلومات كافية حول المواقف، والإشارات "clues" التى تدور حول ميولهم الخاصة لتجعلنا نشك فى تأويلاتهم للأحداث، أو عندما نجد الأسباب لكى نشك فى أن السارد / الراوى يشارك الكاتب فى القيم نفسها. لقد تكلم المنظرون عن «وعى السرد بنفسه» "Self-Conscious Narration"؛ فعندما يناقش الساردون حقيقة أنهم يخبرون عن قصة ما، فإنهم يترددون أو يتوقفون حول الكيفية التى يخبرون بها، أو حتى يتظاهرون بحقيقة أنهم يمكنهم تحديد الكيفية التى تنتج القصة. إن وعى السرد بنفسه يخص بالذكر مشكلة الوثوقية أو الحجة السردية .

من يرى ؟

تتكلم مناقشات السرد، مراراً، عن «وجهة النظر» التى يتم الإخبار عن قصة ما من خلالها. لكن هذا الاستخدام لـ «وجهة النظر» ينتج ارتباكًا بين سؤالين منفصلين : من يتكلم؟ ولمن تكون الرواية المعروضة؟ إن رواية «هنرى جيمس» "Henry James" : «ما عرفته مازى» "What Maisie Knew"، توظف سارداً راويًا لا يكون طفلا، ولكنها تعرض القصة من خلال وعى الطفلة «مازى». «مازى» ليست السارد / الراوى، إنما هى مصورة عن طريق الشخص الثالث كما هى، ولكن الرواية تعرض الكثير من الأشياء من منظورها : فعلى سبيل المثال، «مازى» لا تفهم تماما البعد الجنسى للعلاقات بين الناضجين من حولها. إن القصة مبأرة "focalized" من خلالها، إذا أردنا أن نستخدم مصطلحًا مطوراً عن طريق منظرى السرد «ميك بال» "Mieke Bal"، و«جيرار جنيت» "Gerad Genette"، أى لها «مازى» الرعى أو الوضع الذى تكون الأحداث مبأرة من خلاله. وهكذا فإن السؤال عن : «من يتكلم؟»، منفصل من السؤال عن : «من يرى؟ » ويمكن أن نتساءل : من أى منظور تكون الأحداث مبأرة ومعروضة ؟ إن المبئر "focalizer" قد يكون أو لا يكون هو السرد / الراوى نفسه؛ فهناك عدد من المتغيرات هنا :

١- الزمنى *"Temporal"* :

إن الحكاية قد تبئر الأحداث من الزمن الذى وقعت فيه، أو من بعد ذلك بفترة قصيرة، أو من بعد ذلك بفترة طويلة. إنها قد تركز على ما يعرفه المبئر أو يفكر فيه فى زمن الحدث أو أنها «أى مازى» رأت الأشياء فيما بعد تبعًا لفائدة الإدراك المتأخر "hindsight". فمن خلال سرد شىء ما وقع لها بوصفها طفلة، فإن سارداً / راويًا قد يبئر الحدث من خلال وعى الطفل الذى كانت هى عينه، قاصراً الرواية على ما كانت تفكر فيه أو تشعر به فى ذلك الزمن، أو قد يبئر الأحداث من خلال معرفتها وفهمها فى زمن السرد، أو قد يضم المنظورين، بالطبع، متحركًا بين ما كنت تعرفه وتشعر به آنذاك، وما تدركه الآن. فعندما يبئر سرد الشخص الثالث الأحداث من خلال شخصية معينة، فإنه يمكن أن يوظف تغييرات متشابهة، ساردًا كيف بدت الأشياء إلى الشخصية فى زمن حدوثها أو كيف تم إدراكها مؤخراً. إن اختيار التبئير الزمنى يصنع اختلافًا هائلا فى نتائج السرد، فالقصص البوليسية "Detective Stories"، على

سبيل المثال، تروى ما يعرفه المبئر فقط فى كل لحظة من لحظات التحقيق، مقيداً معرفة النتيجة من أجل بلوغ الذروة "Climax".

٢- المسافة والسرعة "Distance and speed" :

إن القصة قد تكون مبأرة من خلال ميكروسكوب، كما لو كانت، أو من خلال تليسكوب، متابعة بطريقة بطيئة بسرد الأحداث بتفصيل كبير، أو تخبرنا سريعًا بما حدث : «إن الملك المقر بالجميل أعطى الأمير يد ابنته لكى يتزوجها، وعندما مات الملك، فاز الأمير بالعرش وحكم بسعادة بسنوات كثيرة «إن المتعلق بالسرعة هو الاختلافات فى التواتر "frequency" (أى علاقات التكرار)؛ أى يمكن أن نكون مخبرين بما حدث فى مناسبات معينة أو بما حدث كل يوم خميس. والأكثر تمييزاً هو ما يطلق عليه «جيرار جينت» «المتردد /المكر الزائف» "Pseudo-iterative" الذى يتم عرض شئ ما خاص جداً من خلاله لا يمكن أن يحدث تكراراً بوصفه ما حدث على نحو منتظم.

٣- محدوديات المعرفة "Limitations of Knowledge" :

من جهة أولى، فإن أية حكاية قد تبئر القصة من خلال منظور محدد جداً- أى من حلال منظور «عين الكاميرا» "camera's eye" أو «ذبابة على الحائط» "fly on the wall" - ساردة الأحداث من غير أن تمنحنا توصلا إلى أفكار الشخصيات. ومع هذا فإن الاختلافات الكبيرة يمكن أن تحدث معتمدة على ما تتضمنه درجة فهم التوصيفات الموضوعية "objective" والخارجية "xeternal". وهكذا تبدو عبارة: «أشعل الرجل العجوز سيجارة»، مبأرة من خلال مراقب "observer" له ألفة بالنشاطات الإنسانية، ولكن تبدو عبارة : « أمسك الإنسان ذو الشعر المائل إلى البياض فى أعلى رأسه عوداً من اللهب وقربه إليه، وبدأ الدخان يتصاعد من أنبوبة بيضاء ملتصقة بجسده»، مبأرة من خلال شخص غريب أو شخص منعزل تماماً عن العالم. ومن وجهة أخرى يقع ما يطلق عليه «السرد كلى العلم» "Omniscient Narration"؛ حيث إن المبئر هو شخص شبيه بالإله "godlike figure"، لديه سبيل للوصول إلى الأفكار العميقة، والموضوعات / المكررات "motives" للشخصيات : كان الملك مســروراً للغاية عند النظر، ولكن شرهه للذهب ما زال لم يشبع بعد». إن السرد كلى العلم، من حيث إنه يبدو مبدئيًا بلا محدوديات على ما يمكن أن يكون معروفًا ومخبراً عنه، شائع ليس فقط فى الحكايات التقليدية

"traditional tales"، ولكن فى الروايات الحديثة، من حيث يكون الاختيار لما سوف يكون مخبراً عنا حاسماً بطريقة فعلية.

إن القصص المبأرة على وجه الخصوص من خلال الوعى المعذى إلى شخصية مفردة تحدث فى كل من : سرد الشخص الأول حيث إن الراوى / السارد يخبر عما فكر فيه ولاحظه هو أو هى، بسرد الشخص الثالث حيث إنه، عادة، يطلق عليه «وجهة نظر الشخص الثالث المحدودة» "Third Person Limited Point of View"، كما فى «ما عرفته مازى». ويمكن لحكاية لا يوثق بها " unreliable narration" أن تنتج من محدوديات وجهة النظر، ومن ثم نصل إلى معنى أن الوعى مـن خلال ما يحدثه التبئير يكون عاجزاً أو ممتنعاً عن فهم الأحداث بكفاءة كما يمارسه قراء القصة.

هذه الاختلافات بالإضافة إلى اختلافات أخرى فى السرد والتبئير تفعل كثيراً لتحديد النتائج الشمولية للروايات. إن أية قصة مبأرة من جهة السرد كلى العلم، مفصلة المشاعر والدوافع الخفية للأبطال وعارضة معرفة بالكيفية التى تنتج الأحداث، قد تعطى الانطباع بسهولة الفهم "comprehensibility" للعالم، إنها قد تبرز، على سبيل المثال، التناقض بين ما ينويه الناس وما يحدث حتما (قلما عرف أن ساعتين بعد ذلك قد تكون متجاوزة حد التصرف، وأن جميع خططه تؤول إلى الإحباط)، وأية قصة مخبرة من وجهة النظر المحدود لبطل مفرد قد تبرز عدم التنبؤ "unpredictability" التام لما يحدث؛ لأننا لا نعرف ما تفكر فيه الشخصيات الأخرى أو ماذا يمكن أن يستمر أيضاً، فكل شىء يحدث إلى تلك الشخصية قد يكون مفاجأة. إن تعقيدات السرد تكون معمقة أيضاً، من خلال طمر القصص داخل قصص أخرى ولذلك فإن حدث الإخبار عن قصة ما يصبح حدثاً فى القصة، أى حدثاً تصبح نتائجه ومغزاه ذات اهتمام رئيسى *القصص داخل القصص داخل القصص*.

لقد ناقش المنظرون، أيضاً، وظيفة القصص، ولقد ذكرت فى الفصل الثانى أن «نصوص السرد المعروضة أو المتداولة» "narrative display texts"، تصنيف يشمل كلا من السرديات الأدبية وقصص الناس التى يخبر عنها الواحد الآخر، يتم تداولها لأن قصصها يمكن الإخبار عنها ، وذات قيمة تستحقها " worth it" . إن قصاصى القصص "story-tellers" يدرأون، دائماً، السؤال المحتمل : «وما أهمية ذلك ؟» "so what?"، ولكن ماذا يجعل قصة ما ذات قيمة تستحقها ؟ وماذا تفعل الحكايات؟

أولاً : إنها تمنحنا المتعة، والمتعة، كما يخبرنا أرسطو، تكمن فى محاكتها للحياة، وتواترها أو تعاقبها أو إيقاعها. إن قولبة السـرد التى تنتج انحرافاً عن المألوف

والمعتاد تمنح المتعة فى ذاتها، والكثير من السرديات لديها، بطريقة جوهرية، تلك الوظيفة : أن تسلى المستمعين عن طريق منحهم انحرافا جديدا للمواقف المألوفة.

إن متعة السرد متصلة بالرغبة ، فـ «أفلاطون» يخبرنا عن الرغبة وما يحدث لها، ولكن حركة السرد مدفوعة عن طريق رغبة المعرفة "*epistemophilia*" أو الرغبة فى أن تعرف : أى أننا نريد أن نكشف الأسرار، أن نعرف النهاية، أن نجد الحقيقة؛ فإذا كان ما يقود السرد هو دافع ذكورى "masculine" من أجل السيطرة، الرغبة فى كشف الحقيقة (الحقيقة العارية)، إذن فما نوع المعرفة التى يقدمها إلينا السرد لكى يشبع ما نتمنى؟ ويتسائل المنظرون أسئلة تدور حول الصلات بين لرغبة والقصص والمعرفة.

فيما يخص القصص، فإن لديها وظيفة أخرى شدد المنظرون عليها، وهى أن نفهم العالم من حولنا، وتعرض لنا (أى القصص) الكيفية التى يشتغل العالم طبقا لها، وتجعلنا قادرين، من خلال أساليب التبئير، أن نرى لأشياء من مواقع أخرى مناسبة، وأن نفهم موضوعات / مكررات "motives" الآخرين التى تكون مجهولة لنا على العموم. لقد لاحظ الروائى «فورستر» "E.M.Forster" أنه من خلال تقديم المعرفة التامة للآخرين، فإن الروايات تعوض عما يعد غامضاً لنا بالنسبة للآخرين فى الحياة "الحقيقة". إن الشخصيات فى الروايات :

> **«هم أناس لهم حيوات سرية ظاهرة أو قد تكون ظاهرة، أما نحن فلنا حيوات سرية لا يمكن رؤيتها. وذلك لأن الروايات يمكن أن تفرج عنا الهم "*solace*" حتى عندما تدور حول أناس أشرار، إنها تقترح فهما أكثر، ومن ثم ضبطا أكثر للجنس البشرى، إنها تمنحنا إيهاماً بالحصافة والتبصر "perspicacity" والقوة».**

إن السرديات تراعى النظام من خلال المعرفة التى تعرضها؛ فالروايات فى التقاليد الغربية تعرض كيف تكون الطموحات "*aspirations*" مدجنة، والرغبات منضبطة ومنظمة وفقاً للواقع الاجتماعى. إنها تخبرنا عن الرغبة وتثيرها، وتضع لنا التنظيرات "*scenarios*" التى تدور حول الرغبة بين الأفراد المختلفين جنسياً (أى الرغبة بين الرجل والمرأة) "*heterosexual desire*"، ومنذ القرن الثامن عشر عملت بطريقة متزايدة على اقتراح أننا نجد كياننا الحقيقى، إذا كان كذلك، فى الحب، فى العلاقات الشخصية، وليس بالأحرى فى النشاط العام، ولكن مثلما تعلمنا أن نظن أن ثمة شيئًا مثل

«الكينونة فى الحب» "being in love"، فإنها، أيضًا، تخضع تلك الفكرة إلى عملية تنوير وتحرير "demystification".

وبقدر ما نصبح أناسًا من خلال سلسلة التماثلات "identifications" (انظر الفصل الثامن)، فإن الروايات ذات وسيلة قوية لدمج مبادئها "internalization" فى المعايير الاجتماعية "social norms"، ولكن السرديات، أيضًا، تقدم أسلوبا للنقد الاجتماعى. إنها تكشف عمق النجاح الدنيوى، وفساد العالم، وفشله فى أن يواجه طموحاتنا النبيلة، وتكشف، أيضًا، عن الطبقات المضطهدة أو المقموعة فى القصص التى تدعو القراء ، من خلال التماثل ، لرؤية مواقف معينة بوصفها مواقف لا يمكن تحملها.

وأخيراً : إن السؤال الأساسى للنظرية فى ميدان السرد هو : هل السرد شكل جوهرى للمعرفة (أى يمنح معرفة عن العالم من خلال فهمه) أو هل السرد بنية بلاغية "rhetorical structure" تشوه قدر ما يظهر ؟ هل السرد مصدر للمعرفة أو الإيهام ؟ هل المعرفة به ترمى إلى عرض معرفة ماتكون نتيجة للرغبة ؟ لقد لاحظ المنظر «بول دى مان» "Paul De Man" أنه على الرغم من أن لا أحد صائب يمكنه أن يزرع العنب بوحى كلمة «اليوم» على سبيل المثال ، فإننا نجد الأمر فى غاية الصعوبة، فى الحقيقة، أن نتجنب إدراك حيواتنا عن طريق قوالب السرد الخيالية. هل هذا يتضمن أن النتائج الواضحة والمسلية للسرديات هى نتائج وهمية ؟

ولكى نجيب على هذه الأسئلة، فإننا بحاجة إلى معرفة بالعالم تكون مستقلة "independent" عن السرديات، وبحاجة أيضًا إلى أساس ما للحكم على هذه المعرفة بأنها أكثر وثوقية "authoritative" مما تقدمه السرديات، ولكن إن كان هناك مثل هذه المعرفة، التى يمكن الوثوق بها والاعتماد عليها، تفترق عن السرد؛ فهى بالضبط ما يكون مخاطراً به فى السؤال عن أن السرد مصدر للمعرفة أو للوهم، ولذلك فإنه يبدو مرجحًا أننا لا يمكن أن نجيب على هذا السؤال، إذا كان له إجابة فى الحقيقة. فبدلاً من ذلك يجب أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف، بين إدراك السرد بوصفه بنية بلاغية تنتج إيهام الحصافة أو التبصر، ودراسة السرد بوصفه النوع الرئيسى لفهم تصرفنا. وعلى الرغم من كل ذلك، فإن عرض السرد بوصفه بلاغة يملك البنية لحكاية ما؛ أى أنها قصة ينقاد وهمنا المبدئى، من خلالها، إلى الضوء الحقيقة القاسية، وتبرز حزينًا ولكن حكيمًا، مسترشداً ولكن مهذبًا. إننا نتوقف عن الرقص دائريًا، ونتأمل السرد ... هكذا تسير القصة.

المراجع

-Frank Kermode, The Sense of an Ending (Oxford : Oxford University press,1967), 45

- Aristotle, Poetics, chaptrs 6-11

- Mikhail bakhtin. The dilogic Imaginatio : For Essays (Austin : University of Texas press 1981).

- Mieke Bal, Narratology : Introduction to the theory of Narrative (Toronto : University of Toronto : Press, 1985), 100-15

- Gerard Gemette, Narrative Discourse : An Essay in Method (Ithace, NY : Ccornell University Press, 1980), 189-211

ـ حول فكرة المكرر الزائف راجع :

Genette, op. cit, 121-7

- E.M. Forster, Aspects of the novel (new york : Harcourt, 1927), 64

- Paul de man the Resistance to Theory (Minneapolis University of Minnesota Press,1986),110

ـ قراءات إضافية :

- Susan Lanser , The Narrative Act : Point of View in fiction (Pinceton University Press. 1981).

- Mieke Bal, Narrtoltgy : Introduction to theory of Narrative, 2 nd rev. edn. (Toronto : University of Toronto Press, 1997).

- Wallace Martin, Recent Theories of Narrative (Ithace, NY : Cornal University Press, 1986).

- **Shlomith Rimmon - kenan, Narrative Fiction : Contemporary Poetics (London : Methuen,1983).**

- **Jonathna Culler, "Story and Discourse in the Anllysis of Narrative" , The Pursuit of Sings : Semiotics, Literature, Deconstruction (London : Routledge & Kegan Paul, (1981), 169-87.**

- **Jonathan Culler, "Poetics of the Novel" Structurallist Poetics :**

Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (London :

Routledge & Kegan Paul ,1975), 189-238.

ـ حول الرغبة :

Peter Brooks, Psychoanalysis and Storytelling (Oxford : Blackwell, 1994); Teresa de Lauretis, "Desire in Narrative", Alice Doesn't (Bloomington : Indiana University Press, 1984), 103-57

ـ حول تنظيم المجتمع **(Policing)** :

D.A. Miller, the Novel and the police (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1988).

الفصل السابع

اللغة الأدائية

فى هذا الفصل ، سأتعقب مثالاً من "النظرية" عن طريق متابعة مفهوم ازدهر فى النظرية الأدبية والثقافية ، وما أصابه من نجاحات تشرح السبيل لتغيير الأفكار ، هذه النجاحات كانت منجذبة إلى حقل "النظرية" . فمشكلة اللغة "الأدائية" "performative" تلفت التركيز على قضايا مهمة تخص المعنى ، وتأثيرات اللغة ، وتقود إلى أسئلة عن الكيان وطبيعة الذات .

إن مفهوم المنطوق الأدائى "Performative Utterance" تم تطويره فى الخمسينيات من القرن العشرين من قبل الفيلسوف " ج . ل . أوستن" "J. L. Austin" ؛ فلقد اقترح "أوستن" تمييزاً بين نوعين من المنطوقات : المنطوقات الإخبارية "Constative Utterance" ، مثل : "وعد جورج أن يأتى" ، التى تصنع بيانا ما ، وتصف الحالة التى عليها الأمور ، ويمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة . أما النوع الثانى : المنطوقات الأدائية أو الأدائيات "Performatives" ؛ فهى ليست صحيحة أو خاطئة ، وتؤدى ، بطريقة فعلية ، الفعل الذى تتصل المنطوقات به . أن تقول : "أعدك أن أدفع لك " ، فإن تلك الجملة لا يمكن أن تصف الحالة التى عليها الأمور ، ولكنها تؤدى فعل الوعد ، إن المنطوق هو الفعل نفسه . ويرى "أوستن" أنه عندما يسأل القس أو الموظف الحكومى المختص فى حفل زفاف : "هل تأخذ هذه المرأة لكى تكون زوجة شرعية لك ؟" ، فإننى أجيب : "أفعل" "I do" ، إننى لا أصف أى شىء ، فأنا أفعل ذلك ، "أى أننى لا أنقل خبراً عن زواج ما : إننى منغمس فيه". فعندما أقول "أفعل" ، فإن هذا المنطوق الأدائى ليس صحيحاً وليس خاطئًا ، إنه قد يكون ملائماً أو غير ملائم ، معتمداً على الظروف ؛ إنه قد يكون تعبيراً مناسباً أو موفقًا "felicitous" أو تعبيراً غير مناسب أو موفق "inflicitous" فى اصطلاح "أوستن" . وإذا قلت "أفعل" ؛ فإننى قد لا أنجح فى الزواج : إذا كنت متزوجاً من قبل على سبيل المثال ، أو إذا كان الشخص الذى يؤدى المراسم أو الشعائر الخاصة بالزواج ليس مخولاً له أن يؤدى تلك المراسم فى هذا المجتمع . إن المنطوق سوف يخفق عن إحداث المطلوب ، كما يقول "أوستن" ، وسوف يكون كئيباً "unhappy" (غير مناسب أو موفق) ، وهكذا ، بلا شك ، ستكون العروس أو العريس ، أو ربما كلاهما .

إن المنطوقات الأدائية لا تصف الفعل الذى تعينه ولكنها تؤديه ، إنها تكون من خلال النطق بهذه الكلمات : أعد ، أو أطلب ، أو أتزوج . إن اختباراً بسيطًا للمنطوقات الأدائية هو الإمكانية لإضافة "hereby" في الإنجليزية قبل الفعل ، من حيث إن "hereby" تعنى "النطق بتلك الكلمات" :

– "I hereby promise",

– "We hereby declare our independence",

– "I hereby order you ."..

ولكن لا يمكن أن أنطق بـ : "I hereby walk to town" ، فـلا يمكن أن أؤدى فـعل السير عن طريق النطق بكلمات معينة .

إن التمييز بين المنطوقات الأدائية والإخبارية يلفت الانتباه إلى اختلاف مهم بين أنواع المنطوقات ، وينطوى على تأثير كبير لتنبيهنا إلى حجم ما تؤديه اللغة من أفعال وليس بالأحرى ما تقرره اللغة عنها فحسب ، ولكن بما أن "أوستن" يندفع أبعد فى تقريره للأدائية ، فإنه يواجه بعض الصعوبات ؛ فيمكنك أن ترتب أو تصف قائمة بـ "الأفعال الأدائية" التى تؤدى من خلال المتكلم (الشخص الأول) للفعل المضارع (أعد ، أطلب ، أعلن) الفعل الذى تدل عليه ، ولكن لا يمكنك أن تحدد الأدائية عن طريق سماع الأفعال "verbs" التى تسلك هذه الطريقة ؛ لأنك من خلال الظروف الفعلية يمكن أن تؤدى فعل الأمر لشخص ما بأن يتوقف ، عن طريق صيحة "توقف" "stop" ، وليس بالأحرى أن تقول : "I hereby order you to stop" . إن المقولة الإخبارية الواضحة تماماً : "سوف أدفع لك غداً" "I will pay you tomorrow" ، التى تبدو من غير ريب وكأنها ستصبح صحيحة أو خاطئة ، معتمدة على ما سوف يحدث غداً ، يمكن أن تكون ، طبقًا لشروط ملائمة ، وعداً بأن يدفع لك ، وليس بالأحرى وصفًا أو تنبوءاً مثل : "سوف يدفع لك غداً" "he will pay you tomorrow" . ولكن إذا ما تسمح لوجود تلك "الأدائيات المضمنة" "implicit performatives" ، من حيث إنه ليس ثمة فعل أدائى بطريقة صريحة ، فإنه يجب عليك أن تسلم بأن أى منطوق يمكن أن يكون منطوقًا أدائيًا مضمنا ؛ فجملة : "القطة على الحصير" "the cat is on the mat" ، التى تعد منطوقك الإخبارى الأساسى ، يمكن أن يتم رؤيتها بوصفها رواية موجزة لـ : "I hereby affiram That the cat is on the mat" ، أى منطوقًا أدائيًا ينجز فعل التأكيد أو الإثبات لما يشير إليه . إن المنطوقات الإخبارية ،

أيضا ، تؤدى أفعالاً مثل : أفعال الحالة ، والتأكيد أو الإثبات ، والوصف ، وهلم جرا . إن الأمر يسفر عن أنها نوع من الأدائية ، وهذا يصبح ذا مغزى فى محصلته النهائية .

لقد قبل نقاد الأدب فكرة الأدائية بوصفها أحد الأشياء التى تساعد على تمييز خصائص الخطاب الأدبى ، وأكد المنظرون طويلاً على أننا يجب أن نعنى بما تفعله اللغة مثلما نعنى بما تقوله ، وأن مفهوم الأدائية يقدم تبريراً لغوياً وفلسفياً لهذه الفكرة : أى أن ثمة صنف من المنطوقات / الكلام تفعل شيئًا ما فى الغالب . إن المنطوق / الكلام الأدبى ، مثل الأدائية ، لا يشير إلى الحالة التى كانت عليها الأمور سلفًا ، وليس صحيحاً أو خاطئاً ، كما أنه يخلق الحالة لشئونه أو أموره التى يشير إليها فى العديد من الوجوه . إنه ، **أولاً** وببساطة شديدة ، يحدث أو يوجد الشخصيات وأفعالها على سبيل المثال . إن بداية "ulysses" لـ "جويس" "Joyce" لا تشير إلى الحالة التى كانت عليها الأمور سلفا ، ولكن تخلق هذه الشخصية وهذا الموقف . إن الأعمال الأدبية ، **ثانياً** ، تحدث أو توجد الأفكار والمفاهيم التى تنشرها . فـ "La Rochefoucauld" يزعم أن لا أحد يمكن أن يفكر فى وجود الحب إذا لم يقرأ عنه فى الكتب ، كما أن فكرة الحب الرومانسى (وتمركزيته فى حيوات الأفراد) هى فكرة قابلة للجدل والخلاف منتشرة فى الإبداع / الخلق الأدبى . إن الروايات نفسها بلا ريب ، من "Don quixote" إلى "Madame Bovary" ، تلوم على الأفكار الرومانسية فى كتب أخرى .

إن الأدائية ، باختصار ، تركز الانتباه على استخدام اللغة بوصفها نشاطًا وصناعة للعالم تشبه اللغة الأدبية ، الذى كان يتم النظر إليها سلفًا على أنها شيء هامشى ، وتساعدنا على أن نفكر فى الأدب بوصفه فعلاً أو حدثًا . إن تصور الأدب بوصفه منطوقًا أدائياً يؤدى إلى دفاع عن الأدب : إن الأدب ليس مقولات زائفة وتافهة ، ولكن يأخذ موقعه بين أفعال اللغة التى تحول العالم ، خالقة الأشياء التى تسميها .

إن الأدائية متصلة بالأدب من خلال طريق ثان ؛ فهى ، من حيث المبدأ على الأقل ، تقطع الصلة بين المعنى وقصد المتكلم ؛ لأن أى فعل أؤديه بكلماتى ليس محدداً عن طريق قصدى ، ولكن عن طريق التقاليد الاجتماعية واللغوية . ويلح "أوستن" على أن المنطوق لا ينبغى أن تتم دراسته بوصفه العلامة المادية "outward sign" الخارجية لحدث داخلى ما ، تمثله تلك العلامة بطريقة صحيحة أو خاطئة ؛ فإذا قلت : "أعدك" "I promise" طبقًا لشروط ملائمة ، فلقد وعدت ، وأديت فعل الوعد ، أيا ما يكون القصد

الذى وضعته فى رأسى فى ذلك الوقت . ولأن المنطوقات / الكلام الأدبى هو أيضًا أحداث ، من حيث إن قصد المؤلف لا يتم التفكير فيه على أنه يحدد المعنى ، فإن نموذج الأدائية يبدو وثيق الصلة بالموضوع بطريقة حاسمة .

ولكن إذا كانت اللغة الأدبية هى لغة أدائية ، وإذا كان أى منطوق إدائى ليس صحيحًا أو خاطئًا ، ولكنه تعبير ملائم / مناسب أو غير ملائم / مناسب ؛ فماذا يعنى بالنسبة لأى منطوق (كلام) أدبى أن يكون ملائمًا / مناسبًا أو غير ملائم / مناسب ؟ إن هذا الأمر ينتهى إلى أن يكون قضية معقدة . فمن ناحية أولى ، قد تكون الملاءمة / المناسبة "felicity" بالضبط اسمًا آخر لما يهتم به النقاد على وجه العموم ؛ فعندما نواجه افتتاح سوناتا "شكسبير" : "My mistress eyes are nothing like the sun" ، فإننا لا نسأل إن كان هذا المنطوق صحيحًا أو خاطئًا ، ولكن نسأل عما يفعله ، وكيف يتلاءم مع باقى القصيدة ، وإن كان يشتغل بطريقة ناجحة / ملائمة مع السطور الشعرية الأخرى . إن هذا قد يكون أحد مفاهيم الملاءمة / المناسبة . ولكن نموذج الأدائية ، أيضًا ، يوجه عنايتنا إلى التقاليد التى تمكن أى منطوق لكى يكون وعدًا أو قصيدة ، قل مثلاً التقاليد الخاصة بالسوناتا . إن التلاؤم / التناسب لأى منطوق / كلام أدبى ربما يتضمن ، من ثم ، علاقته بالتقاليد الخاصة بنوع أدبى ما . هل هذا المنطوق يستجيب أو يذعن ومن ثم ينجح فى كونه سوناتا ، وليس بالأحرى يخفق فى ذلك ؟ والأكثر من ذلك ، ربما يتخيل المرء أن أى تأليف أدبى يكون ملائمًا فقط عندما يصبح ، بطريقة تامة ، أدبًا عن طريق وجوده منشورًا ، ومقروءًا ، ومقبولاً بوصفه عملاً أدبيًا ، مثل أى رهان يصبح رهانًا عندما يكون مقبولاً فقط . إن تصور الأدب بوصفه منطوقًا أدائيًا يفرض علينا أن نتأمل المشكلة المعقدة لما يكون خاصًا بسياق أدبى للعمل .

أما المرحلة التالية المهمة فى النجاحات الخاصة بالأدائية تأتى عندما توقف "جاك دريدا" "Jacques Derrida" عند فكرة "أوستن" . لقد ميز "أوستن" الأدائيات الجدية "serous performatives" التى تنجز شيئًا ما مثل الوعد أو الزواج ، والمنطوقات الهزلية . ويرى أن تحليله يطبق على الكلمات المنطوقة بطريقة جادة : "يجب على ألا أكون مازحًا ، على سبيل المثال ، أو أكتب قصيدة" . إن منطوقاتنا الأدائية ، سواء كانت ملائمة أو غير ذلك ، يمكن أن يتم فهمها بوصفها منتجة من خلال ظروف أو ملابسات معتادة ، ولكن "دريدا" يناقش أن ما طرحه "أوستن" جانبا من خلال التوسل

بـ "الظروف / الملابسات المعتادة" هو الطرق المتعددة التى يمكن أن تكون قطع من اللغة مكررة ، من خلالها ، بطريقة غير جادة ، لكنها جادة أيضاً ، بوصفها أمثولة ما أو شاهد ما على سبيل المثال . هذه الإمكانية لوجود المكرر فى ظروف وملابسات جديدة هى شىء جوهرى لطبيعة اللغة ، إن أى شىء لا يمكن أن يكون مكرراً من خلال نمط غير جدى "nonserious fashion" ، فإنه قد لا يكون لغة ولكنه علامة ما "mark" مرتبطة بطريقة معقدة بموقف طبيعى . إن إمكانية التكرار هى شىء أساسى للغة ، والأدائيات على وجه الخصوص يمكن أن تشتغل فقط إذا كانت مدركة بوصفها نسخ من الصيغ المعتادة أو المألوفة أو شواهد منها ، مثل "أفعل ، I do" "أعد ، I promise" (إذا قال العريس : "نعم ، Ok" وليس بالأحرى "أفعل" ، فإنه ربما لا ينجح فى الزواج) . ويتساءل "دريدا" : "هل يمكن لأى منطوق أدائى أن ينجح إذا كانت صيغته لا تكرر شكلاً منتظماً أو يمكن تكراره "iterable" ، بعبارة أخرى : إذا كانت الصيغة التى أنطق بها لكى أفتتح اجتماعاً ، يطلق سفينة قبل إنزالها الماء أو يباشر الزواج ، لا تكاد تكون متطابقة بمثل ما تتوافق مع نموذج متكرر ، وإذا كانت بالتالى لا تكاد تكون متطابقة بوصفها نوعاً ما من الاستشهاد ؟" . إن "أوستن" يهمل مثل الشاذ "anomalous" ، أو غير الجدى ، أو الحالات الخاصة الاستثنائية لما يطلق عليه "دريدا" : "قدرة تكرارية عامة" "general iterability" ، التى ينبغى أن يتم التفكير فيها بوصفها قانوناً للغة ؛ لأن الخصوصيات العامة والجوهرية لشىء ما أن يكون علامة ما ، ويجب أن يكون قادراً على أن يكون مستشهداً به ومكرراً فى جميع أنواع الظروف والملابسات ، مشتملاً على الظروف والملابسات غير الجدية . إن اللغة أدائية بالمعنى الذى لا تنقل المعلومات فقط ، ولكنها تؤدى أفعالاً عن طريق تكرارها للممارسات الخطابية المؤسسة أو طرق لفعل الأشياء . إن هذا سيكون مهماً بالنسبة للنجاحات الأخرى للأدائية .

ويربط "دريدا" ، أيضاً ، الأدائية بالمشكلة العامة للأفعال التى تنشىء وتدشن ، أى الأفعال التى تخلق شيئاً ما جديداً ، فى المجال السياسى علاوة على المجال الأدبى . ويمكن أن نتساءل عن : ماذا تكون العلاقة بين فعل سياسى ، مثل إعلان الاستقلال الذى يخلق موقفاً جديداً ، والمنطوقات (الكلام) الأدبية التى تحاول أن تخترع شيئاً ما جديداً ، من خلال أفعال ليست مقولات إخبارية ولكنها أدائية مثل الوعود ؟ إن كلاً من الفعل السياسى والأدبى يعتمد على اتحاد معقد ومتناقض للأدائى والإخبارى ، ولكى ينجح فإن الفعل يجب أن يقنع عن طريق الإشارة إلى الحالة التى عليها الأمور ،

ولكن من حيث إن النجاح يتألف من خلق الشرط الذى يشير إليه ؛ فالأعمال الأدبية تزعم أنها تخبرنا عن العالم ، ولكن إذا نجحت فإنها تفعل ذلك عن طريق خلق الشخصيات والأحداث التى ترويها . وشىء ما شبيه بذلك فى اشتغال الأفعال الافتتاحية / التدشينية فى المجال السياسى ؛ فعلى سبيل المثال ، إن الجملة المفتاح فى "إعلان الاستقلال" للولايات المتحدة تجرى على هذا النحو :"بناء على ذلك ، فإننا نذيع ونعلن ، بطريقة جدية ، أن تلك المستعمرات المتحدة هى ولايات حرة ومستقلة ، ويجب أن تكون كذلك من حقها" . إن الإعلان عن أن هذه المستعمرات هى ولايات حرة هو فعل أدائى مفترض أنه يخلق واقعاً جديداً يشير إليه ، ولكن تعزيز هذا الزعم يكون مرتبطاً بالتأكيد الإخبارى على أنها (أى تلك المستعمرات) يجب أن تكون ولايات مستقلة .

إن التوتر بين الأدائية والإخبارية يظهر ، أيضاً ، بطريقة واضحة فى الأدب ؛ حيث إن الصعوبة التى يواجهها "أوستن" لفصل الأدائى والإخبارى يمكن أن يتم رؤيتها بوصفها ملمحاً حاسماً لتوظيف اللغة ؛ فإذا كان كل منطوق هو أدائى وإخبارى ، مشتملاً ، على الأقل ، على تأكيد مضمن لما تكون عليه حالة الأمور ، وعلى فعل لغوى ، فإنه العلاقة بين مايقوله منطوق ما ، وما يفعله ليست تناغمية أو تعاونية بطريقة ضرورية ؛ ولكى نرى ما يكون متشابكاً فى المجال الأدبى ، دعنا نعود إلى قصيدة "روبرت فروست" "مكامن السر" :

نحن نرقص دائرياً فى حلقة ، ونفترض .

ولكن السر يكمن فى المنتصف ، ويعرف ..

هذه القصيدة تعتمد على التعارض بين الافتراض والتعرف ، ولكى نكتشف ماذا يكون موقف القصيدة التى تنزع إلى هذا التعارض ، وما نوع القيم التى تصل القصيدة بشروطها المتعارضة ، فربما نتساءل إن كانت القصيدة نفسها فى حالة الافتراض أو فى حالة التعرف . هل القصيدة تفترض مثلما نفترض أننا نرقص دائرياً ، أو هل القصيدة تعرف مثلما يعرف السر ؟ وربما نتخيل أن القصيدة ، بوصفها منتجاً للخيال الإنسانى ، قد تكون مثالاً للافتراض ، وحالة للرقص دائرياً ، ولكن حكمتها وخصوصيتها المثلية "proverbial character" ، وإعلانها الجرىء الواثق أن السر "يعرف" يجعلها تبدو فى الواقع أنها تعرف إلى حد بعيد ، وبالتالى لا يمكن لنا أن نتأكد من ذلك ، ولكن ماذا تعرض القصيدة لنا عن التعرف ؟ حسناً ، إن السر ، الذى هو شىء ما يعرفه

المرء أو لا يعرفه (أى موضوع التعرف) يصبح هنا ، عن طريق الكناية أو التجاور ، تعرف الذات "the subject of knowing" ، أى أن ما يعرف ليس بالأحرى ما يكون معروفاً أو لا يكون . إن القصيدة ، عن طريق استغلال وتشخيص الكينونة (السر) ، تؤدى عملية بلاغية تروج لموضوع المعرفة بالنسبة إلى وضع الذات . ومن ثم تعرض القصيدة لنا أن أية فرضية بلاغية يمكن أن تنتج العارف / المدرك "the knower" ، ويمكن أن تجعل السر داخل ذات ما ، وشخصية ما فى هذه الدراما الصغيرة . إن السر الذى يعرف منتج عن طريق فعل ما للافتراض يحرك السر من مكان الموضوع (شخص ما يعرف سراً) إلى مكان الذات (يعرف السر) ؛ وبالتالى فإن القصيدة تعرض أن إصرارها الإخبارى على أن "السر يعرف" يعتمد على افتراض أدائى : أى الافتراض الذى يجعل السر الموجود دخل الذات مفترض أنه يعرف . إن الجملة تقول إن السر يعرف ، ولكنها تعرض أن هذا هو فرضية ما .

إن التناقض بين الإخبارية والأدائية ، عند تلك المرحلة فى تاريخ الأدائية ، تم إعادة تحديده "redefined" : إن الإخبارية هى لغة تزعم أنها تمثل الأشياء كما تكون ، وتسمى الأشياء التى تكون موجودة من قبل ، والأدائية هى العمليات البلاغية ، أى أفعال اللغة ، التى تشوه هذا الزعم عن طريق فرض المقولات اللغوية ، خالقة الأشياء ، منظمة العالم ، وليس بالأحرى تمثيل ما يكونه بطريقة بسيطة . ويمكن أن نعين هنا ما يطلق عليه "معضلة" "aporia" بين اللغة الأدائية والإخبارية . إن أى "معضلة" هى "المأزق" "impass" لتأرجح أو تذبذب لا يمكن تقريره ، مثلما نقول : إن الدجاجة تأتى من البيضة ، ولكن البيضة تأتى من الدجاجة . إن الطريق الوحيد لكى نزعم أن اللغة تؤدى وظيفة تشكيل العالم أدائياً يتم من خلال منطوق إخبارى ما ، مثل : "اللغة تشكل العالم" ، ولكن على العكس من ذلك ، ليس ثمة سبيل أن نزعم أن شفافية اللغة الإخبارية تستثنى من أى فعل كلام . إن الأخبار "propositions" ، التى تؤدى أفعال الحالة بالضرورة ، تزعم أنها لا تفعل شيئاً ولكن تعرض الأشياء فقط كما تكون ، ومن ثم إذا أردت أن تعرض النقيض من ذلك (أى أن تلك الادعاءات لتمثيل الأشياء كما تكون تفرض أو تشترط مقولاتها على العالم) ، فإنه ليس لديك سبيل أن تفعل هذا إلا من خلال ادعاءات عما تكون الحالة أو لا تكون . إن النقاش / الجدل على أن فعل الحالة أو الوصف أدائى ، فى الحقيقة ، يجب أن يأخذ شكل التعبيرات الإخبارية .

والنقطة الأخيرة فى هذا التاريخ الموجز للأدائية هو بزوغ ما يطلق عليه : النظرية الأدائية للجنوسة "Gender" والجنسانية / النشاط الجنسى "Sexuality" ، فى النظرية النسائية وبراسات الشواذ "gay and lesbian studies" . والشخصية الرئيسية هنا هى الفيلسوفة الأمريكية "جوبث بتلر" "Judith Butler" ، وكتبها :"مشكلة الجنوسة : النسوية وتدمير الكيان (١٩٩٠) ، و "الأجساد تلك هى المسألة" (١٩٩٣) ، و"الكلام المثير : سياسات فعل الكلام" (١٩٩٧) ، التى كان لها تأثير عظيم فى مجال الدراسات الأدبية والثقافية ، وبنوع خاص فى النظرية النسائية ، وفى بزوغ مجال دراسات الشواذ "gay and lesbian studies" . إن مسمى "نظرية الشواذ" "queer theoey" كان مقرراً من قبل دراسات الطليعيين للشواذ ، فلقد كان عملهم فى النظرية الثقافية متصل بالحركات السياسية الخاصة بتحرير الشواذ "gay liberation" . إنها تتناوله بوصفه مسماها الخاص ، وتصد المجتمع عن الإهانة الأكثر شيوعًا التى يواجهها الشواذ "homosexuals" ؛ فالمغامرة فى استخدام النعت "شاذ!" "queer!" هى أن التباهى بهذا المسمى يمكن أن يغير معناه ، ويجعله شارة للشرف وليس بالأحرى إهانة ما . فهنا مشروع نظرى يحاكى تيكتيكات "tactics" المنظمات النشطة الواضحة تمامًا ، المنشغلة بالحرب ضد الأيدز "AIDS" (جماعة ACT-UP) على سبيل المثال ، التى تستخدم فى مجاهراتها (مظاهراتها) شعارات مثل : "نحن هنا ، نحن شواذ ، تعود أن تستخدمه" .

إن كتاب "بتلر" "مشكلة الجنوسة" يتناول القضية بما يتصل بالفكرة الشائعة فى الكتابة النسائية ، وهى أن السياسة النسائية تتطلب تصوراً عن الكيان النسوى وعن الملامح الجوهرية التى تشترك فيها النساء بوصفهم نساء ، والتى تمنحهم اهتمامات وأهداف مشتركة . على النقيض من ذلك ، إن المقولات الأساسية للكيان بالنسبة إلى "بتلر" هى منتجات ثقافية واجتماعية ؛ فهى أشبه ما تكون بالنتيجة للتعاون السياسى أكثر من كونها وضعًا اجتماعيًا ممكننا لذلك التعاون . إنها تخلق فاعلية الطبيعى (تذكر "أريثا فرانكلين" عندما تغنى : أنت تجعلنى أشعر مثل امرأة طبيعية) ، كما أنها تهدد وتتوعد عن طريق فرض المعايير (أى تحديدات المعنى لما يمكن أن يكون امرأة) لاستبعاد هؤلاء الذين لا يقرون بذلك . فى كتابها "مشكلة الجنوسة" تقترح "بتلر" أننا نتأمل الجنوسة بوصفها أدائية ، وبهذا المعنى فإن الشخص ليس ما يكونه ، ولكن ما يفعله . إن أى رجل ليس هو ما يكونه ولكن شيئًا ما يفعله ، ووضعًا ما يحدثه ،

فجنوستك مخلوقة عن طريق أفعالك ، بمعنى أن وعداً ما "promise" هو مخلوق عن طريق فعل الوعد . إنك تصبح رجلاً أو امرأة عن طريق الأفعال المكررة ، التى ، مثلما طرح "أوستن" فى أدائياته ، تعتمد على التقاليد / المواضعات الاجتماعية ، الطرق المألوفة / المعتادة لفعل شيء ما فى ثقافة ما . فثمة أشياء معتادة ومألوفة تماماً ، أى طرق مؤسسة اجتماعياً للوعد ، والمراهنة ، وإعطاء الأومر ، والزواج ، ولذلك فإن ثمة طرق مؤسسة اجتماعياً لوجود رجل ما أو لوجود امرأة ما .

هذا لا يعنى أن الجنوسة هى اختيار ، دور تقوم به ، مثلما تختار الملابس لكى ترتديها فى الصباح . إن ذلك قد يطرح أن ثمة ذاتا غير مجنسة "ungendered subject" سابقة على الجنوسة التى تختارها ، ولكن فى الحقيقة أن تكون ذاتا البتة هو أن تكون مجنساً "gendered" : أى أنك لا يمكن ، من خلال هذا النظام للجنوسة ، أن تكون شخصاً من غير وجود الذكر أو الأنثى . فأنت ، كما تقول "بتلر" فى كتابها : "الأجساد تلك هى المسألة" ، "مذعن إلى الجنوسة ، ولكنك ذاتاً معدة أو مصنوعة "subjectivated" عن طريق الجنوسة" ، "إن الأنا (I) لا تسبق ولا تتبع عملية التجنيس "gendering" هذه ولكن تظهر فقط داخلها ، وبوصفها نسيج علاقات الجنوسة نفسها" . إن أدائية الجنوسة "performativity" لا ينبغى أن يتم التفكير فيها بوصفها فعلاً فردياً ، شيئاً ما منجزاً عن طريق فعل مفرد ، بالأحرى هى "الممارسة المتكررة والمقتبسة" ، التكرار الإلزامى لمعايير الجنوسة التى تنشط وتقيد الذات المجنسة "gendered" ، ولكنها ، أيضاً ، المصادر التى تكون المقاومة والتدمير والإزاحة مشكلة منها .

من وجهة النظر هذه ، إن المنطوق : "إنها بنت" أو "إنه ولد" ، الذى يكون أى طفل محتفى به عن طريقه فى المجتمع البشرى تقليدياً ، هو منطوق إخبارى (صحيح أو خاطيء ، طبقاً للموقف) أقل من كونه المنطوق الأول فى سلسلة ممتدة للأدائيات التى تخلق الذات التى تعلن عن وصولها . إن تسمية "البنت" تبدأ بعملية "تأنيث" "girling" مستمرة ، أى التشكيل لبنت ما ، من خلال تقرير "assignment" التكرار الإلزامى لمعايير الجنوسة ، "الاقتباس الشديد لمعيار ما" ؛ فلكى تكون ذاتاً البتة ، يمكن أن يتم منحك تقرير التكرار هذا ، ولكن ، وهذا يعد شيئاً مهماً بالنسبة لـ "بتلر" ، أى تقرير لا نتمكن من تنفيذه تماماً بمقتضى الاستثناءات ، ولذلك فإننا لا نقر تماماً معايير الجنوسة أو المبادىء التى نكون ملزمين بتقريبها . فى تلك الفجوة ، من خلال الطرق المختلفة لتنفيذ "تقرير" الجنوسة ، تكمن الإمكانيات من أجل المقاومة والتغيير .

وتتكب الأهمية هنا على طريق القوة الأدائية للغة الذى يأتى من تكرار المعايير السابقة والأفعال السابقة . ولذلك ، فإنه قوة الإهانة أو التحقير "شاذ ! " لا تأتى من قصد أو سلطة المتكلم ، الذى يكون أكثر شبهًا بمغفل ما غير معروف تماماً للضحية ، ولكن تأتى من حقيقة أن الصيحة "شاذ" تكرر الإهانات من الماضى ، استفسارات / استجوابات الخطاب أو أفعاله التى تنتج الذات الشاذة جنسيًا من خلال الخزى أو الذل المتكرر (مصطلح "abjection" يتضمن معالجة شيء ما بوصفه خارج على الحظيرة : "أى شيء ولكنه كذلك !") . وترى بتلر أن :

"مصطلح "شاذ" "queer" يستمد قوته تمامًا من خلال المكرر .. والقوانين الموضوعة موضع التنفيذ التى يكون عن طريقها التزام اجتماعى ما بين الجماعات الخائفة من الجنسية المثلية "homophobic communities" مشكلاً عبر الزمن . إن الاستفسار / الاستجواب يسترجع استفسارات / استجوابات الماضى ، ويقيد المتكلمين ، وكأنهم تكلموا فى انسجام عبر الزمن . فى هذا المعنى إنه يكون دائمًا كورس "chorus" متخيل يوبخ بطريقة ساخرة "الشاذ" ! " .

إن ما يعطى الإهانة قوتها الأدائية ليس التكرار نفسه ، ولكن الحقيقة أنه معترف به بوصفه مشكلاً أو مطابقًا لنموذج ما ، معيار ما ، ويكون متصلا بتاريخ الإبعاد والمنع ؛ فالمنطوق يتضمن أن المتكلم هو الناطق بلسان المجموع من أجل ما يكون "طبيعيًا" ، ويعمل على تشييد المخاطب بوصفه خارج الحظيرة . إنه التكرار ، الاقتباس من صيغة ما تكون متصلة بالمعايير التى تفرز تاريخ الاضطهاد ، الذى يعطى قوة خاصة وفساداً أخلاقيًا لنوع آخر من الإهانات المتبذلة مثل "nigger" أو "kike" .إنها تكدس قوة السلطة من خلال التكرار أو الاقتباس من سابق ، مجموعة الممارسات السلطوية الجديرة بالاعتماد والقبول ، متكلمة كأنها بصوت جميع توبيخات الماضى .

ولكن صلة الأدائيـة بالماضى تتضمن الإمكانيـة لتحريف سلطان الماضى ونفوذه أو توجيهه وجهة جديدة ، عن طريق محاولة القبض على العبارات التى تحمل دلالة ظالمة وتوجيهها وجهـة جـديـدة ، مثلما تبنى الشواذ أنفسهم مصطلح "شواذ" "queer" . إنه لا يمكن أن تصبح مستقلاً بذاتك عن طريق اختيار اسمك : إن الأسماء ، دائمًا ، تحمل ثقلاً تاريخيًا ، ومتوقفة على استخدامات الآخرين التى سوف تشكلها فى المستقبل .

إنك لا يمكن أن تتحكم في المصطلحات التي تختارها لتسمية نفسك ، ولكن الخصوصية التاريخية للعملية الأدائية تخلق الإمكانية للنضال السياسي .

يبدو واضحًا أن المسافة بين البداية والنهاية المنظمة لهذه القصة عظيمة جداً ؛ فبالنسبة لـ "أوستن" ، إن مفهوم الأدائية يساعدنا على أن نفكر في شكل معين للغة كان مهملاً من جانب الفلاسفة السابقين ، وبالنسبة لـ "بتلر" ، هي نموذج ما للتفكير في العمليات الاجتماعية المهمة من حيث إنه يطرح عدداً من المسائل أو القضايا المتنازع عليها : (١) طبيعة الكيان وكيف يكون منتجًا ، (٢) وظيفة المعايير الاجتماعية ، (٣) المشكلة الأساسية لما نطلق عليه اليوم "الفعل / التأثير" "agency" في الإنجليزية : إلى أي مدى وتحت أي شروط يمكن أن أكون ذاتًا مسؤولة تختار أفعالها ، (٤) العلاقة بين الفرد والتغيير الاجتماعي .

هكذا فإن ثمة اختلافًا كبيراً بين ما يكون متنازعًا عليه بالنسبة لـ "أوستن" وبالنسبة لـ "بتلر" . ويبدو أن لديهما ، في المقام الأول ، وجهة نظر للأنواع المختلفة للأفعال . إن اهتمام "أوستن" ينصب على كيف أن التكرار لصيغة ما على حادثة واحدة يشيد حدوث شيء ما (مثلما تشيد وعداً) . وبالنسبة لـ "بتلر" ، إن هذا يكون حالة خاصة للتكرار الإلزامي والضخم الذي ينتج الوقائع التاريخية والاجتماعية (أنت تصبح امرأة) .

هذا الاختلاف ، في الحقيقة، يعود بنا إلى المشكلة التي تدور حول طبيعة الحدث الأدبي ، من حيث إن ثمة طريقين للتفكير فيه بوصفه حدثًا أدائيًا أيضًا ؛ فيمكن أن نقول إن العمل الأدبي ينجز فعلاً فرديًا خاصًا . إنه يخلق تلك الحقيقة التي ينجزها العمل وجمله بوصفها شيئًا ما على وجه الخصوص في ذلك العمل . فيما يخص كل عمل ، فيمكن للمرء أن يحاول تعيين ما ينجزه العمل ، وما تنجزه أجزاؤه ، مثلما يمكن للمرء أن يحاول أن يوضح بعبارات لا لبس فيها ما يكون وعداً من خلال فعل خاص للوعد . ويمكن للمرء أن يقول إن هذا نسخة "أوستينية" "Austinian" للحدث الأدبي .

ولكن على الجانب الآخر ، يمكن أن نقول ، أيضًا ، إن أي عمل ينجح ويصبح حدثًا عن طريق تكرار ضخم يتبنى المعايير وربما يغير الأشياء ؛ فإذا حدثت رواية ما ، فإنها تفعل ذلك لأنها ، من خلال خصوصيتها ، تخلق عاطفة تعطي الحياة إلى هذه الأشكال ، من خلال أفعال القراءة والتذكر ، مكررة انعطافها على تقاليد الرواية ، وربما تخلق استبدالاً في المعايير أو الأشكال التي يستمر القراء في مواجهة العالم

من خـلالهـا . إن أية قصيدة قد تختفى تمامًا بدون أثر ما "trace" ، ولكنها ، أيضًا ، قد تترك أثرًا فى الذاكرة ، وتحدث أفعال التكرار ؛ فأدائيتها ليست فعلاً فرديًا منجزًا بطريقة نهائية ، ولكن تكرارًا يمنح الحياة إلى الأشكال التى تكررها .

إن مفهوم الأدائية ، فى ذلك التاريخ الذى أوجزته ، يجمع سلسلة من القضايا التى تكون مهمة بالنسبة إلى "النظرية" ، ويمكن أن ندرجها فقط فيما يلى :

أولاً : كيف نفكر فى الدور المشكل للغة : هل نحاول أن نحددها ببعض أفعال خاصة حيث نعتقد أنه يمكن أن نقول بثقة ما تفعله ، أو نحاول أن نتفهم النتائج المتسعة للغة من حيث إنها تنظم مواجهاتنا بالعالم ؟

ثانيًا : كيف ينبغى أن نتصور العلاقة بين التقاليد / المواضعات الاجتماعية والأفعال الفردية ؟ إنه يغرى أن نتصور ، ولكن ببساطة شديدة ، إن التقاليد / المواضعات الاجتماعية مثل الخلفية المسرحية "scenery" ، أو الخلفية المعرفية التى تقف فى مقابلة مع ما نقرر كيف نفعله . إن نظريات الأدائية تقدم تقريرات جيدة عن شرك المعيار والفعل ، سواء كانت تعرض التقاليد بوصفها الشرط لإمكانية الأحداث ، كما يطرح "أوستن" ، أو كانت ، أيضًا ، كما تطرح "بتلر" ، تنظر إلى الفعل بوصفه تكرارًا إلزاميا قد ينحرف ، على الرغم من ذلك ، عن المعايير . إن الأدب ، الذى يكون مفترضًا أنه يصنع شيئًا جديدًا فى فضاء التقاليد ، يستلزم طرحًا أدائيًا للمعيار والحدث .

ثالثًا : كيف ينبغى للمرء أن يتصور العلاقة بين ما تفعله اللغة وما تقوله ؟ إن هذا يعد مشكلة أساسية للأدائية : هل يمكن أن يكون هناك انصهار تناغمى للفعل والقول ، أو هل هناك توتر فى هذا المقام لا يمكن تجنبه يحكم ويعقد النشاط النصى جميعه ؟

وأخيرًا : كيف ينبغى أن نفكر فى الحدث فى عصر ما بعد الحداثة هذا ؟ لقد أصبح شائعًا ومألوفًا فى الولايات المتحدة ، على سبيل المثال ، فى عصر الإعلام الجماهيرى ، أن تقول إن ما يحدث فى التليفزيون هو حدث حقيقى . إن الحدث الإعلامى هو حدث حقيقى يؤخذ بعين الاعتبار ، سواء كانت الصورة تتطابق مع حقيقة ما أو لا . إن نموذج الأدائية يقدم طرحًا معقدًا إلى حد كبير للقضايا التى يتم التصريح بها مرارًا بطريقة فجة كما فى الحدود غير الواضحة بين الحقيقة والخيال . والمشكلة فى الحدث الأدبى ، والأدب بوصفه فعلاً ، يمكن أن تقدم نموذجًا للتفكير فى الأحداث الثقافية على وجه العموم .

المراجع

- J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1975), 5, 6, 14, 54 - 70, 9, 22.

- نقاد الأدب :

Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (New York : Routledge, 1990).

- Jacques Derrida, "Signature, Event, Context", *Margins of Philosophy* (Chicago : University of Chicago Press, 1983) 307 - 30.

- إعلان الاستقلال :

Jacques Derrida, "Declarations of Independence", *New Political Science*, 15 (Summer 1986), 7 - 15.

- معضلة "aporia" :

Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven : Yale University Press, 1979), 131.

- Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (New York : Routledge, 1990), 136 - 41.

- Judith Butler, *Bodies That Matter : on the Discursive Limits of "Sex"* (New York : Routledge, 1993), 7, 22, 231 - 2, 226.

قراءات إضافية :

- Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Evanston, ILL. : Northwestern University Press, 1988).

- Barbara Johnson, "Poetry and Performative Languge", *The Critical Difference : Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980).

- Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1983).

الفصل الثامن

الكيان ، والتماثل ، والذات

كثيراً من الجدل النظرى الحديث يهتم بالكيان "Identity" ووظيفة الذات أو النفس. ماذا تكون هذا "الأنا" (I) التى تكون شخصًا ، فاعلاً "agent" أو عاملاً "actor" ، نفساً، وما يجعلها كذلك ؟ فهناك سؤالان أساسيان يشكلان التفكير الحديث فى هذا الموضوع: أولهما ، هل الذات شيء ما معطى أو معد ، وثانيهما ، هل يتم تصورها من خلال الشروط الفردية أو الشروط الاجتماعية ؟ إن هذين التعارضين يولدان أربع جدائل "Strands" للتفكير الحديث . الأولى : إن اختيار المعطى والفردى يعالج النفس ، الأنا ، بوصفها شيئًا ما داخليًا ومتفرداً "Unique" ، وتكون شيئًا ما سابقًا على الأفعال التى تؤديها ، وجوهراً داخليًا يتم التعبير عنه (أو لا يتم) قولا وفعلا بأشكال متنوعة . والثانية : تجمع المعطى والاجتماعى يؤكد على أن النفس تكون محددة عن طريق أصولها والصفات الاجتماعية المميزة : أى أنك تكون ذكراً أو أنثى ، أبيضاً أو أسوداً بريطانيًا أو أمريكيًا ، وهكذا ؛ إن هذه الأشياء تكون حقائق أساسية ، معطيات للذات أو النفس . والثالثة : تجمع الفردى والمعد أو المصنوع يؤكد على الطبيعة المتغيرة لأى نفس ، التى تصبح ما تكونه من خلال أفعالها الخاصة . والأخيرة : اتحاد الاجتماعى والمعد أو المصنوع يشدد على أننى أصبح ما أكونه من خلال أوضاع الذات المتنوعة التى أشغلها ، بوصفى مديراً وليس بالأحرى عاملاً ، غنيًا وليس بالأحرى فقيراً .

لقد عالجت التقاليد الحديثة السائدة فى دراسة الأدب الشخصية الفردية "individuality" للفرد بوصفها شيئًا ما معطى ، لبًا أو جوهراً "core" لما يتم التعبير عنه قولا وفعلا ، ولما يمكن أن يكون مستخدمًا ، بناء على ذلك ، لشرح الفعل : أى أننى فعلت ما فعلت بسبب ما أكونه ، ولكى أشرح ما فعلت أو قلت ، فإنه ينبغى أن ألتفت بعناية إلى "الأنا" (سواء كانت واعية أو لا واعية) التى تعبر عنها كلماتى وأفعالى . إن "النظرية" لم تناقش فقط نموذج التعبير هذا ، من حيث إن الأفعال أو الأقوال / الكلمات تعمل على التعبير عن ذات سابقة ، ولكن تناقش ، أيضًا ، أسبقية الذات نفسها . يرى "ميشيل فوكو" أن "أبحاث التحليل النفسى ، واللسانيات ، والأنثروبولوجيا قد وزعت "decentered" الذات فيما يتعلق بقوانين رغبتها ، أو أشكال لغتها ، أو نظم أفعالها ، أو أسلوب خطابها الميثولوجى والتخيلى" ؛ فإذا كانت إمكانيات الفكر والفعل

محددة عن طريق سلسلة من الأنظمة التى لا تتحكم الذات فيها أو حتى تفهمها ، فإن الذات ، من ثم ، غير متمركزة بمعنى أنها ليست مصدراً أو مركزاً يرجع إليه المرء لكى يشرح الأحداث ، إنها شىء ما مشكل عن طريق تلك القوى . وهكذا فإن التحليل النفسى لا يعالج الذات بوصفها جوهراً مفرداً ، ولكن بوصفها منتجًا لتداخل الميكانيزمات (الآليات) النفسية والجنسية واللغوية . وتنظر النظرية الماركسية إلى الذات بوصفها ذاتًا محددة عن طريق وضع الطبقة الاجتماعى "Class position" : إما أنها تستفيد من جهد الآخرين أو تعمل من أجل منفعة الآخرين . وتشدد النظرية النسائية على تأثير أدوار الجنوسة المشيدة بطريقة اجتماعية على صنع الذات التى تكون هو أو تكون هى . أما نظرية الشواذ ، فلقد ناقشت أن الذات التى تشتهى المغاير (الجنسية الغيرية) هى مشيدة من خلال القمع لإمكانية الجنسية المثلية "homosexuality" .

إن السؤال عن الذات : "ماذا تكون الأنا؟" ، هو سؤال عن : هل هى مشيدة عن طريق الظروف ؟ وماذا تكون العلاقة بين فردانية الفرد وكيانى بوصفى عضواً فى جماعة ما ؟ وإلى أى مدى تكون "الأنا" ، التى أكونها (الذات) ، فاعلا تخلق الاختيارات، وليس بالأحرى تملك اختيارات مفروضة عليه أو عليها ؟ إن الكلمة الإنجليزية "subject" (الذات) تغلف تمامًا هذه المشكلة النظرية المهمة : إن الذات هى مؤدى أو فاعل ، وذاتية حرة تفعل الأشياء كما فى "الفاعل فى جملة ما" ، ولكن أى فاعل (ذات) هو مسند إليه ، محدد "صاحبة الجلالة ذات الملكة الوفية" أو "الفاعل لتجربة ما" . إن النظرية ميالة إلى إثبات أن تكون ذاتًا البتة يعنى أن تكون مذعنًا إلى أنظمة متنوعة (نفسية – اجتماعية ، جنسية ، لغوية) .

لقد كان الأدب ، دائمًا ، مهتمًا بالأسئلة التى تدور حول الكيان ، وتقدم الأعمال الأدبية الإجابات ، بطريقة ضمنية أو صريحة ، عن تلك الأسئلة . إن الأدب السردى ، على وجه الخصوص ، تتبع مصائر الشخصيات التى تحدد نفسها ، تكون محددة عن طريق التركيبات المتنوعة لماضيهم ؛ فهل الشخصيات تصنع مصيرها المحتوم أو تعانى منه ؟ إن القصص تعطى إجابات مختلفة ومعقدة ؛ ففى "الأوديسة" ، "أوديسوس" "Odysseus" موصوف بصور عديدة "polytropos" ، ولكنه يعرف نفسه من خلال كفاحه لإنقاذ نفسه وزملائه ، والعودة إلى وطنه "أثكا" "Ithca" مرة أخرى . وفى عمل "فلوبير" :

"مدام بوفاري" "Madame Bovary" ، تجاهد "إيما" "Emma" لكي تعرف نفسها (أو تكتشف نفسها) من خلال علاقة بقراءاتها الرومانتيكية والأشياء المبتذلة المحيطة بها .

إن انفجار التنظير الحديث حول العرق "race" ، والجنوسة ، والجنسانية (النشاط الجنسي) "sexuality" في حقل الدراسات الأدبية يدين بالكثير لحقيقة أن الأدب يقدم مواد غنية لتقريرات سيسولوچية وسياسية معقدة للدور الذي تلعبه هذه العوامل في تشييد الكيان . وسواء تأملنا مسألة كيان الذات بوصفها شيئًا ما معطى أو شيئًا ما مشيداً ، فإن كلا الأمرين ليس فقط ممثل بإسهاب في الأدب ، ولكن التعقيدات أو التشابكات معروضة علينا مراراً ، كما في الحبكة الشائعة حيث إن الشخصيات ، كما نقول ، تكتشف من يكونون ، ليس عن طريق تعلم شيء ما حول ماضيهم (قل حول مولدهم) ، ولكن عن طريق فعل ما ينتهون إليه ، بمعنى أنهم يكتشفون طبيعتهم .

هذه البنية ، حيث يجب عليك أن تصبح ما تكاد أن تكونه الآن افتراضًا (كما تشعر "أريثا فرانكلين" بأنها مثل امرأة طبيعية) ، ظهرت بوصفها تناقضًا ظاهرياً "مفارقة" "paradox" أو معضلة "aporia" للنظرية الحديثة ، ولكنها كانت فعالة ، دائماً ، في السرديات ؛ فالروايات الغربية تعزز التصور لذات جوهرية عن طريق اقتراح أن الذات / النفس ، التي تبرز من محاولة مواجهاتها مع العالم ، كانت بمعنى ما موجودة دائمًا بوصفها الأساس للأفعال التي توجد أو تحدث هذه الذات من منظور القراء . إن الكيان الأساسي للشخصيات يظهر بوصفه نتيجة للأفعال والصراعات مع العالم ، ولكن هذا الكيان من ثم ، مفترض وجوده بوصفه الأساس ، بل السبب لتلك الأفعال .

إن مقداراً كبيراً من النظرية الحديثة يمكن أن تتم رؤيته بوصفه محاولة لفحص التناقضات الظاهرية التي ، عادة ، تمنح معالجة الكيان في الأدب شكلاً وجوهراً : فالأعمال الأدبية ، على نحو مميز ، تمثل الأفراد ، ولذلك فإن الصراعات حول الكيان هي صراعات داخل الفرد ، وبين الفرد والجماعة : إن الشخصيات تناضل ضد المعايير الاجتماعية والاستثناءات أو تذعن لها . وعلى الرغم من ذلك ، فإن المناقشات حول الكيان الاجتماعي في الكتابات النظرية تعني بالتركيز على كيانات الجماعة : ماذا يعني أن تكون امرأة ؟ أن تكون أسود ؟ ومن ثم فإن ثمة توترات بين الاكتشافات الأدبية والادعاءات النقدية أو النظرية . إن قوة التمثيلات الأدبية ، كما اقترحت في الفصل الثاني ، تعتمد على تركيبها الخاص التفرد والنمذجة "exemplarity" : إن القراء

يواجـهـون صـوراً حـقـيـقـيـة للبـرنس "هاملت" أو "Jane Eyre" أو "Huckleberry Finn" ويجانبهم التسليم بأن مشكلات تلك الشخصيات هـى نموذج ، ولكن نموذج لماذا ؟ إن الروايات لا تـخبـر بذلك ، إنهم النقـاد والمنظرون الذين يجب عليـهم أن يدركـوا مـسـألة النمذجة ، ويخبرونا عن أية جماعة أو طبقة من الناس تمثلها تلك الشخصية : هل حالة "هاملت" شاملة ؟ هل مأزق المرأة الخاص بـ "Jane Eyre" عام ؟

قد تبدو المعالجات النظرية للكيان مـختزلة أو منقوصة بالقياس إلى الاكتشافات البارعة فى الروايات التى تكون قادرة على اصطناع مشكلة الإدعاءات العامة الناجحة عن طريق عرض حـالات مفردة ، بينما تعتمد على قوة شاملة تكون متروكة بوصـفها شيئًا مضمنًا (ربما نـكون جمـيعًا "أوديب" "Oedipus" أو "هـاملت" أو "مـدام بوفـارى" أو "جانى سـتاركس" "Janie Starks") . فعندما تكون الروايات مـهتمة بكيانات الجمـاعة (ما يمكن أن يكون امرأة ، طفلاً للطبقة البرجوازية) ، فإنها تكتشف مراراً كيف تقيد الحقـوق المطلوبة لكيان الجـماعـة الإمكانيات الفردية . لقـد ناقش المنظرون ، بناء على ذلك، أن الروايات ، عن طريق جعل فردانية الفرد مركزها الرئيسى ، تشيد أيديولوجيا الكيان الفردى ، وهى من القضايا الاجتماعية الضـخمة المهملة لدى النقاد الذين ينبغى عليهم بحثها . فيمكنك أن تناقش أن مشكلة "إيما بوفارى" ليست حماقتها أو افتتـانها بالرومانسية ، ولكنها الموقف العام للنساء فى مجتمعها .

إن الأدب لم يجـعل الكيـان مـوضـوعـه "theme" فـقط ، بل إنه لعب ، أيضًـا ، دوراً مهمًا فى التشييد لكيان القراء ؛ فقيمة الأدب كانت دائمًا متصلة بالتجارب البديلة التى يمنحـهـا الأدب للقـراء ، وتجـعلهم قـادرين على مـعرفـة أنه ينشد أن يكون فى مـواقف خاصـة ، ومن ثم إحراز نزعـات لفعل طرق معينة والبحث عنهـا . إن الأعمـال الأدبية تشجع على التماثل مع الشخصيات عن طريق عرض الأشياء من وجهة نظرهم .

إن القصـائد والروايات تخاطبنا من خلال طرق تتطلب التمـاثل ، والتمـاثل يعمل على خلق الكيان : إننا نصبح ما نكونه عن طريق التماثل بشخصيات نقرأ عنها ؛ فلقد كان الأدب مسؤولاً ، دائمًا ، عن تشجيع الشبـاب أن يروا أنفسهم مثل الشخصيات فى الروايات ، وأن يبـحثوا عن التـحقق من خلال طرق متشـابهـة : الفرار من البيت لكى يجرب الحياة فى المدينة ، واعتناق قيم الأبطال والبطلات من خلال التمرد على الأكبر سنًا ، والشعور بالاشمئزاز والغثيان فى العالم قبل اكتشافه ، أو الاندفاع بحياتهم نحو

تحقيق الحب ومحاولة إعادة إنتاج مشاهد الروايات وغنائيات الحب . ويمكن أن يقال عن الأدب إنه يفسد من خلال ميكانيزمات (آليات) التماثل . إن المدافعين عن التعليم الأدبى كانوا يأملون ، على النقيض من ذلك ، فى أن الأدب يجعلنا أناسًا أفضل من خلال التجربة البديلة وميكانيزمات التماثل .

هل الخطاب يمثل الكيانات التى توجد قبلا أو هل ينتجها ؟ إن هذا السؤال كان قضية نظرية رئيسية ؛ فـ "فوكو" ، كما رأينا فى الفصل الأول ، يعالج "الشاذ جنسياً" بوصفه كيانًا مخترعاً عن طريق الممارسات الخطابية فى القرن التاسع عشر . والناقدة الأمريكية "نانسى آرمسترونج" "Nancy Armstrong" ، تثبت أن روايات القرن الثامن عشر وكتب السلوك "Conduct Books" (أى الكتب التى تدور حول كيفية التصرف) أنتجت "الفرد الحديث" ، الذى كان قبل كل شىء امرأة . إن الفرد الحديث بهذا المعنى هو شخص ما ، كيانه وقيمته فكرة تأتى من المشاعر والخصوصيات الشخصية وليس بالأحرى من موقعه أو موقعها فى التراتب الاجتماعى . هذا يعنى أن أى كيان مكتسب من خلال الحب ، ومتمركز فى العالم الداخلى وليس بالأحرى فى المجتمع . هذا تصور اكتسب الآن انتشاراً موسعًا (الذات / النفس الحقيقية هى تلك التى تجدها من خلال الحب ومن خلال علاقتك بالعائلة والأصدقاء) ، ولكنه بدأ فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بوصفه فكرة عن الكيان النسوى ، ومع ذلك كانت ممتدة أخيراً إلى الرجال . وتزعم "آرمسترونج" أن هذا المفهوم تم تطويره وانتشاره عن طريق الروايات والخطابات الأخرى التى تدافع عن المشاعر والفاعليات الخاصة . هذا المفهوم للكيان ، اليوم معزز عن طريق الأفلام ، والتليفزيون ، ومجال متسع من الخطابات ، التى تملك نصوصًا عما يمكن أن يكون شخصاً ما ، رجلا أو امرأة .

إن النظرية الحديثة حرصت ، فى الحقيقة ، على أن يصبح جوهريًا ما كان ، عادة ، مضمنًا فى مناقشات الأدب الخاصة بمعالجة الكيان بوصفه شكلا عن طريق عملية تماثل . فالبنسبة لـ "فرويد" "Freud" التماثل هو عملية نفسية ، تتشابه الذات من خلالها مع جانب ما للآخر ، وتكون متحولة كليًا أو جزئيًا طبقًا للنموذج الذى يقدمه الآخر فالطبيعة الذاتية Personality أو الذات / النفس مؤسسة عن طريق سلسلة من التماثلات . ومن ثم ، فإن الأساس للكيان الجنسى هو تماثل مع أحد الوالدين؛ فالمرء يرغب أن يفعل ما فعل الأب ، وكأنه يحاكى رغبة الوالد ، ويصبح شخصًا منافسًا للموضوع المحب . ففى عقد "أوديب" يتماثل الولد بالأب ، ويرغب فى الأم .

لقد ناقشت ، فيما بعد ، نظريات التحليل النفسي الخاصة بتشكل الكيان الطريق الأمثل للتفكير في ميكانيزم (آلية) التماثل . فطرح "جاك لاكان" "Jacques Lacan" لما يطلق عليه "مرحلة المرآة" "mirror stage" يعين بدايات الكيان في اللحظة التي يتطابق الرضيع منع صورته أو صورتها في المرآة ، مدركًا نفسه أو نفسها ككل ، وكما يريد أن يكون أو تريد أن تكون . إن الذات / النفس يتم تشكيلها عن طريق ما يكون مرتدًا للخلف : أي عن طريق مرآة ، وعن طريق الأم ، وعن طريق الآخرين في العلاقات الاجتماعية عمومًا . فالكيان هو المنتج لسلسلة من التماثلات الجزئية ليست مكتملة مطلقًا . وأخيرًا ، يعيد التحليل النفسي التأكيد على الدرس الأول الذي يستخرج من الروايات الجادة للغاية والمحتفى بها أيضًا : ذلك أن الكيان هو إخفاق ما ، وأننا لا نصبح رجالاً أو نساء بصورة ملائمة أو ناجحة ، وأن إدخال المعايير الاجتماعية على النفس لتصبح جزءًا منها "internalization" (الذي ينظر له علماء الاجتماع بوصفه شيئًا ما يحدث بطريقة سلسة وبطريقة متصلبة) يواجه دائمًا المقاومة ، ولا يشتغل في النهاية : إننا لا نصبح ما يكون مفترضًا أن نكونه .

لقد منح المنظرون حديثًا تطورًا أبعد للدور الأساسي للتماثل ؛ فـ "ميكيل بورش – جاكوبسن" "Mikkel Borch - Jakobsen" ، يناقش أن :

> **"الرغبة (الذات التي ترغب) لا تأتي في البداية ، لكي تكون متبوعة بتماثل ما قد يسمح للرغبة أن تكون منجزة . إن ما يأتي في البداية هو ميل نحو التماثل ، ميل أساسي يكون ، من ثم ، باعثًا لرغبة ما .. ؛ فالتماثل يخلق الموضوع المرغوب ، وليس النطاق الآخر حوله" .**

في النموذج السابق على ذلك ، الرغبة هي الخط الأساسي ، وهنا يسبق التماثل الرغبة ، وينطوي التماثل بالآخر على المحاكاة أو المنافسة التي تكون مصدر الرغبة . إن هذا يتطابق مع المشاهد في الروايات حيث إن الرغبة ، كما يثبت "رينيه جيرارد" "Rene Girard" و "إيف سدجويك" "Eve Sedgwick" ، تنشأ من التماثل والمنافسة : إن رغبة الرجال الذين يشتهون الجنس المغاير تنشأ من تماثل البطل مع منافس ما ، والمحاكاة لرغبته .

يلعب التماثل ، أيضًا ، دورًا في إنتاج كيانات الجماعة ؛ فبالنسبة للأعضاء المقموعين تاريخيًا أو الجماعات المهمشة ، تحث القصص على التماثل مع جماعة

ممكنة، وتعمل على أن تجعل الجماعة جماعة عن طريق إظهار من هم أو ما يكونون . لقد ركز الجدل النظرى فى هذا المجال ، بطريقة مكثفة للغاية ، على المرغوبية (كون الشيء مرغوباً فيه) "desirability" ، *والفائدة أو النفع السياسى للمفاهيم المختلفة للكيان* : هل يجب أن يكون هناك شئ ما يشترك فيه الأعضاء الأساسيين لجماعة ما إذا كان يمكن أن يوظفوا بوصفهم جماعة ؟ هل ثمة ادعاءات عما يكون أن يكون امرأة أو أن يكون أسود أو أن يكون شاذاً مضطهداً ومقيداً ومعترضاً عليه ؟ لقد كان الجدل مطروحاً ، عادة ، بوصفه نزاعاً حول "الماهيوية" أو "الجوهرية" "Essentialism" : بين تصور عن الكيان بوصفه شيئاً ما معطى ، أصلى ، وتصور عن الكيان بوصفه شيئاً ما دائماً قيد الصنع ، وينشأ من خلال تشابهات وتعارضات ممكنة أو محتملة (يكتسب شعب مضطهد كيانه من معارضته للمضطهد) .

وربما يكون السؤال الرئيسى هو : ماذا تكون العلاقة بين انتقادات المفاهيم الماهيوية "essentialists conceptions" للكيان (لشخص ما أو جماعة) ، والمقتضيات النفسية والسياسية للكيان ؟ كيف ترتبط أو تتصارع المطالب أو الحاجات الملحة لسياسة التحرير ، التى تبحث عن كيانات موثوق بها أو يعتمد عليها للنساء ، أو السود، أو الإيرلنديين على سبيل المثال ، مع تصورات التحليل النفسى عن اللاوعى وذات منقسمة ؟ إن هذا يصبح قضية نظرية رئيسية وعملية أيضاً ، لأن المشكلات المتقابلة تبدو متشابهة ، إن كانت الجماعات المقصودة محددة عن طريق القومية "nationality" أو العرق "race" أو الجنوسة ، أو الأفضلية الجنسية ، أو اللغة ، أو الطبقة ، أو الدين ، فالبنسبة للمجموعات المهمشة تاريخياً ، هناك عمليتان مستمرتان : فمن ناحية أولى ، تشرح الاستقصاءات النقدية اللاشرعية فى تناول سمات معينة ، مثل التوجيه الجنسى "sexual orientation" ، أو الجنوسة ، أو المميزات المرفولوجية الواضحة ، بوصفها ملامح تحدد بطريقة جوهرية كيان الجماعة ، وتدحض المنسوب للكيان الجوهرى إلى جميع أعضاء جماعة ما مميزة عن طريق الجنوسة ، أو الطبقة ، أو العرق ، أو الدين ، أو النشاط الجنسى (الجنسانية) ، أو القومية . ومن ناحية أخرى ، قد تصنع الجماعات كيانات مشروطة عليهم فى ذرائع أو رسائل من أجل تلك الجماعة . ويشير "فوكو" فى "تاريخ النشاط الجنسى" إلى أن ظهور الخطابات الطبية والنفسية ، فى القرن التاسع عشر ، التى تحدد الشواذ "homosexuals" بوصفهم طائفة منحرفة جنسياً ، يسرت

عملية التحكم أو الضبط الاجتماعي ، وجعلت ، أيضاً ، "عملية التشكل لخطاب مضاد ممكنة : بدأت الجنسية المثلية "homosexuality" في أن تتكلم من خلال سلوكها الخاص ، وتطالب بأن "شرعيتها" أو "طبيعتها" معترف بها ، عادة من خلال المفردات نفسها ، مستخدمة التصنيفات نفسها التي كانت عن طريقها محرومة من الحقوق الشرعية طبياً".

إن ما جعل مشكلة الكيان مهمة ولا يمكن تجنبها التوترات والصراعات التي تغلفها (في هذا تتشابه مع مشكلة "المعنى") . إن العمل في النظرية ، الذي ينبثق من النزعات المختلفة (الماركسية ، التحليل النفسي ، الدراسات الثقافية ، النسوية ، دراسات الشواذ "gay and lesbian studies" ، ودراسات الكيان في المجتمعات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية) ، كشف أو أظهر الصعوبات التي تحيط بالكيان ، والتي تبدو متشابهة بنيوياً . إن كنا نقول ، تبعًا "لويز ألتوسير" ، إن المرء يكون "مستفسراً عنه ثقافياً" أو منادى بوصفه ذاتًا ، ومحدثًا ذاتًا عن طريق وجود مخاطب بوصفه الشاغل لوضع معين ؛ أو إن كنا نؤكد ، تبعًا للتحليل النفسي ، الدور لـ "مرحلة المرأة" التي تكتسب الذات من خلالها الكيان عن طريق إدراك خاطئ "misrecognizing" لنفسه أو نفسها من خلال صورة ما ؛ وإن كنا نحدد ، تبعًا لـ "ستيوارت هال" "Stuart Hall" الكيانات بوصفها "الأسماء التي نعطيها للطرق المختلفة التي نكون منظمين عن طريقها ، ونضع أنفسنا من خلالها ، في سرديات الماضي" ، أو إن كنا نؤكد، كما في دراسات الذاتية الكولونيالية وما بعد الكولونيالية ، على التشييد لذات منقسمة من خلال اصطدام الخطابات والمتطلبات المتناقضة ، أو إن كنا نرى ، تبعًا لـ "جوديث بتلر" ، كيان الجنسية الغيرية بوصفه مؤسساً على الكبح لإمكانية الرغبة للجنسية المثلية ؛ فإننا نجد شيئًا يشبه ميكانيزما (آلية) شائعًا . إن عملية الكيان – التشكل "identity - formation" ليست فقط تبرز بعض الاختلافات وتهمل الاختلافات الأخرى ، إنها تتناول ، أيضاً ، اختلافًا أو تقسيماً داخلياً ، وتظهره بوصفه اختلافًا بين الأفراد أو الجماعات . فلكي تكون رجلاً ، كما نقول ، يعني أن تنكر أو ترفض أي "تأنث" "effeminacy" أو ضعف ، وأن تبرزه بوصفه اختلافًا بين الرجال والنساء . إن أي اختلاف باطني (داخلي) "within" هو مرفوض ومتصور بوصفه اختلافًا بين "between" . إن العمل في أي مجال من الحقول يبدو أنه يتركز في بحثه للطرق التي تكون الذوات ، من خلالها ،

منتجة عن طريق غير المشروع أو المبرر "unwarranted" إن كانت افتراضات حتمية "inevitable positings" للوحدة والكيان ، التى قد تكون مفوضة إستراتيجيا ، ولكن أيضاً تخلق فجوات بين الكيان أو الدور المعزى إلى الأفراد وبين الأحداث والتموضعات "positionings" المتنوعة لحيواتهم .

إن أحد أسباب الارتباك كان افتراضاً ما ، عادة ، ينظم أو يشيد الجدل فى تلك المنطقة ، ذلك أن التقسيمات الداخلية فى الموضوع ، بطريقة أو بأخرى ، تمنع إمكانية الفعل / التأثير "agency" ، إمكانية الفعل "action" المسؤول . وربما يكون ثمة رد بسيط على ذلك ، وهو أن هؤلاء ، الذين يطلبون تشديداً أكثر على الفعل / التأثير ، يريدون من النظريات أن تقول إن الأفعال المقصودة سوف تغير العالم ، ويكونون محبطين عن طريق الحقيقة التى ترى أن هذا قد لا يكون صحيحاً . فهل لا نعيش فى عالم من حيث إن الأفعال يمكن أن تنطوى على نتائج غير مقصودة بطريقة محتملة أكثر من أن تنطوى على نتائج مقصودة ؟ ولكن ثمة إجابتين معقدتين للغاية عن ذلك السؤال ، الأولى، كما تشرح "جوديث بتلر" ، " إن إعادة طرح مفهوم الكيان reconceptulization of identity" ، بوصفة نتيجة ما ، أى بوصفه منتجاً أو مولداً ، يكشف عن إمكانيات "الفعل / التأثير" التى تكون ممنوعة بطريقة خفية عن طريق الافتراضات التى تتناول تصنيفات / مقولات الكيان بوصفها تصنيفات / مقولات تأسيسية ومثبتة" . فعندما تتحدث "بتلر" عن الجنوسة بوصفها أداء إلزامياً ، فإنها تعين الفعل / التأثير من خلال تغيرات الفعل "action" ، أى إمكانيات التغيير من خلال التكرار الذى يحمل أو ينقل المعنى ويخلق الكيان ، أما الثانية ، فهى المفاهيم التقليدية للذات التى تعمل ، فى الواقع، على تحديد المسئولية والفعل / التأثير ؛ فإذا كانت الذات تعنى "الذات الواعية"، فيمكنك ، من ثم ، أن تزعم السذاجة / البراءة ، وأن تنكر المسؤولية ، إذا كنت لا تريد أو تقصد بطريقة واعية النتائج لفعل ما ارتكبته . على النقيض من ذلك ، إذا كان مفهومك عن الذات يشتمل على اللاوعى والمواقع التى شغلتها الذات ، فإن المسئولية يمكن أن تكون متسعة . إن التأكيد على بنيات اللاوعى أو مواقع الذات التى لا ترغب فيها تستلزم منك مسئولية عن الأحداث والتنظيمات فى حياتك (العرقية أو العنصرية "racism" ، والتحيز الجنسى "sexism" على سبيل المثال) التى لا تقصدها بطريقة واضحة . إن التصور المتسع للذات يقاوم بعنف تقييد الفعل والمسؤولية المستمد من المفاهيم التقليدية للذات .

هل "الأنا" تختار بحرية أو هل هى محددة من خلال اختياراتها ؟ يشير الفيلسوف "أنطونى أبياه" "Anthony Appiah" إلى أن هذا الجدل حول الفعل / التأثير وموقع الذات يتضمن مستويين مختلفين من النظرية ليس بينهما تنافس إلا أنه لا يمكننا أن نربط بينهما فى الوقت نفسه . إن الكلام عن الفعل والاختيار ينشأ من اهتمامنا بأن نمارس أو نعيش حيوات مفهومة بين أناس آخرين ، الذين نعزو إليهم المعتقدات والنوايا . والكلام عن مواقع الذات ، التى تحدد الأفعال ، يأتى من اهتمامنا بفهم العمليات الاجتماعية والتاريخية ، التى يتصور الأفراد من خلالها أنهم محددون اجتماعيًا. إن بعض الصراعات العنيفة فى النظرية المعاصرة تنشأ عندما يتم رؤية الادعاءات حول الأفراد بوصفهم فاعلين "agents" ، والادعاءات حول قوة البنيات / التشييدات الاجتماعية والخطابية بوصفها (أى تلك الادعاءات) تفسيرات سببية متنافسة . ففى دراسات الكيان فى المجتمعات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية ، على سبيل المثال ، يوجد جدل متأجج حول الفعل الخاص بالساكن الأصلى "Native" أو "التابع أو المتعلق" "Subaltern" ؛ فبعض المفكرين المهتمين بوجهة النظر والفعل التابع أو المتعلق شددوا على أفعال المقاومة للنزعة الكولونيالية / الاستعمارية أو الخضوع لها ، ومن ثم كانوا مهتمين بتجاهل النتيجة الخفية جداً للنزعة الكولونيالية الاستعمارية : أى طريقها الذى حدد الموقف وإمكانيات الفعل، صانعًا السكان الأصليين "Natives" على سبيل المثال . أما المنظرون الآخرون ، الذين يصفون القوة الانتشارية "pervasive power" لـ "الخطاب الاستعمارى / الكولونيالى" ، وخطاب القوى الاستعمارية / الكولونيالية التى تخلق العالم ، والذى تعيش وتفعل الذوات المستعمرة "colonized subjects" من خلاله ، هؤلاء المنظرون متهمون بإنكار الفعل للذات الأصلية / القومية .

طبقًا لما يطرحه "أبياه" "Appiah" ، فإن هذه الأنواع المختلفة للتقريرات ليست متصارعة : فالسكان الأصليون لايزالون فاعلين ، وأية لغة للفعل / التأثير لا تزال مناسبة ، وليس مهمًا أن نسأل عن كم الإمكانيات للفعل التى تكون محددة عن طريق خطاب المستعمر . إن التقريرين ينتميان إلى اتساقات مختلفة "different registers" ، مثلما نكتب تقريراً عن القرارات التى قادت "جان" لكى يشترى سيارة مازداً جديدة من ناحية أولى ، ووصفًا لأعمال النظام الرأسمالى العالمى وعرض السيارات اليابانية فى السوق الأمريكية من ناحية أخرى . ويزعم "أبياه" أن ثمة أشياء كثيرة يمكن أن تكون مكتسبة من التمييز بين مفاهيم موقع الذات ومفاهيم الفعل ، ومن إدراك أنهما ينتميان

إلى أنواع مختلفة من السرديات . وقد يكون ، من ثم ، النشاط أو الطاقة المنبعثة من تلك التنازعات النظرية هو إعادة التوجيه للأسئلة عن كيف تكون الكيانات مشيدة ، وما الدور الذى تلعبه الممارسات الخطابية ، مثل الأدب ، فى تلك التشييدات .

ولكن الإمكانية ، التى تتعايش بطريقة سالمة التقريرات عن الذوات التى تختار مع التقريرات التى تحدد الذوات ، بوصفها سرديات مختلفة ، تبدو بعيدة . إن ما يدفع النظرية ، برغم كل شىء ، هو الرغبة فى أن ترى إلى أى مدى يمكن أن تستمر فكرة ما أو طرح ما ، وأن تتساءل عن التقريرات البديلة وافتراضاتها القبلية . إن تتابع فكرة الفعل للذوات يعنى أن تتناولها بقدر ما يمكن ، وأن تبحث ، بطريقة خاصة ، وتختبر المواقع التى تحدها وتواجهها .

إن هذا قد يكون درسًا عامًا فى هذا المقام ؛ فالنظرية ، وقد نستنتج ذلك ، ليست باعثًا على الحلول المتناغمة . إنها لا تعلمنا ، على سبيل المثال ، ما يكون المعنى ، نهائيًا وإلى الأبد : إلى أى مدى يسهم كل من عوامل : المقصد ، والنص ، والقارىء ، والسياق، فى مجموعة ما ، يكون هو المعنى . إن النظرية لا تخبرنا إن كان الشعر موهبة متعالية أو خدعة بلاغية أو ما مقدار كل منهما . لقد وجدت نفسى ، بطريقة متكررة ، أنهى فصلاً ما باستعداء توتر بين العوامل أو المنظورات أو مناطق الجدل ، وبين استنتاج أنه يجب عليك أن تتعقب كل بمفرده ، متنقلاً بين البدائل / المتغيرات التى لا يمكن تجنبها، ولكنها ليست باعثًا على الالتئام أو التركيب . لا تقدم النظرية ، إذن ، مجموعة من الحلول ، ولكنها تقدم إمكانية الفكر الأبعد . إنها تقتضى إلتزامًا بالعمل على القراءة ، وعلى اختبار الافتراضات القبلية "presuppositions" ، وعلى مساءلة الافتراضات التى تمارسها عليها . لقد بدأت بقول إن النظرية كانت بلا نهاية (مجموعة لا محدودة من الكتابات *الجريئة والفاتنة*) ، ولكنها ليست كتابات كثيرة فقط ؛ إنها أيضًا مشروع متقدم باستمرار للتفكير الذى لا ينتهى عندما ينتهى مدخلاً قصيرًا جدًا .

المراجع

- Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York : Pantheon, 1972), 22

ـ نظرية الشواذ :

- Judith Butler, *Bodies that Matter : on the Discursive Limits of "SEX"* (New York : Rothledge, 1993), 235 - 40.

- Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* (New York : Oxford University Press, 1987), 9.

ـ فرويد :

Jean Laplanche and J. B. Pontalis, *The Languge of Psycho-Analysis* (New York : Norton, 1973), 205 - 8.

- Jacques Lacan, "The Mirror Stage", *Ecrits : A Selection* (New York : Norton, 1977), 1 - 7.

- Mikkel Borch-Jakobsen, *The Freudian Subject* (Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1988), 47.

- Rene Girard, *Deceit, Desire and the Novel : Self and other in Literary Structure* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995).

- Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire* (New York : Columbia University Press, 1985).

- Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London : Verso, 1986), 103.

- Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. i (New York : Random, 1978), 101.

- Stuart Hall, 'Cultural Identity and Cinematic Representation', *Frame work*, 36 (1987), 70.

- الاختلاف الداخلي :

Barbara Johnson, *The Critical Difference : Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimor : Johns Hopkins University Press, 1980), 4.

- Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (New York : Routledge, 1990), 147.

- Kwama Anthony Appiah, "Tolerable Falsehoods : Agency and the Interests of Theory", in Jonathan Arac and Barbara Johnson, eds., *The Consequences of Theory* (Baltimor : Johns Hopkins University Press, 1991), 74, 83.

- التابع أو المتعلق :

Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson and Lawrence Grossberg eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana : University of Illinois Press, 1988), 271 - 313.

- قراءات إضافية :

- Charles Taylor, *Sources of the Self : The Making of Modern Identity* (Cambridg, Mass : Harvard University Press, 1989).

- Kaja Silverman, The Subject of Semiotics (Oxford : Oxford University Press, 1983).

- حول الماهيوية :

Diana Fuss, *Identification Papers* (New York : Routledge, 1995).

- حول نظرية ما بعد الاستعمار :

Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York : Routledge, 1994).

ملحق

المدارس والحركات النظرية

لقد اخترت أن أقدم النظرية من خلال عرض القضايا والمناقشات وليس بالأحرى من خلال "المدارس" ، ولكن القراء لديهم صواب فى أن يتوقعوا شرحاً لمصطلحات مثل : "البنيوية" و "التفكيك" ، التى ظهرت فى المناقشات الخاصة بالنقد الأدبى ، وسوف أقدم فى هذا المقام وصفاً موجزاً للحركات النظرية الحديثة .

إن النظرية الأدبية ليست مجموعة من الأفكار المنعزلة ، ولكنها قوة فى المؤسسات ، فالنظرية توجد من خلال جماعات القراء والكتاب بوصفها ممارسة خطابية "discursive practice" ، ومتعلقة بطريقة لا يمكن حلها بالمؤسسات التعليمية والثقافية . ولقد برز منذ الستينيات في القرن العشرين ثلاثة أنماط نظرية كان لها تأثير عظيم ، وتشكل مجالاً متسعًا ، **أولاً** : لتأمل اللغة ، والتمثيل "representation" ومقولات الفكر النقدى المضطلع بها التفكيك والتحليل النفسى (أحياناً يكونان متفقين ، وأحياناً يكونان متعارضين) ، **وثانيًا** : التحليل لدور "الجنوسة" "Gender" (أو خطاب المذكر والمؤنث) ، والنشاط الجنسى "Sexuality" (أو الجنسانية) فى كل شكل للأدب والنقد من قبل النسوية "Feminism" علاوة على دراسات الجنوسة ونظرية الشواذ "Queer Theory" ، **وأخيراً** تطور النقود الثقافية الموجهة تاريخيًا (مثل : التاريخية الجديدة ، ونظرية ما بعد الاستعمار / الكولونيالية) لدراسة مجال متسع للممارسات الخطابية ، شاملة العديد من الموضوعات (مثل : الجسد ، والأسرة ، والعرق "race") ، لم يتم التفكير فيها سلفًا بوصفها موضوعات لها تاريخ . وهناك ، أيضاً ، الحركات النظرية المهمة والمتعددة قبل الستينيات .

الشكلانية الروسية Russian Formalism :

أكد الشكلانيون الروس فى أوائل القرن العشرين على أن النقاد ينبغى أن يوجهوا عنايتهم إلى "أدبية الأدب" "The Literariness of Literature" : الطرائق أو الإستراتيجيات اللغوية "verbal strategies" التى تجعل الأدب شيئًا أدبيًا ، وإبراز اللغة لنفسها ، والإنشاء الغريب للتجربة التى تنجزها . ولتوجيه الاهتمام / العناية وجهة جديدة ،

أى من الكُتَّاب / المؤلفين إلى "الأساليب" "devices" اللغوية ، فإن الشكلانيين زعموا أن "الأسلوب هو البطل الوحيد فى الأدب"؛ فبدلاً من أن نتساءل عن :"ماذا يقول الكاتب / المؤلف "author" هنا ؟ فينبغى أن نتساءل عن شيء ما مثل : "ماذا يحدث لـ "السوناتا" هنا ؟ "، أو "ما المغامرات التى تحدث فى الرواية فى كتاب "ديكنز" "Dickens" هذا ؟" . ويعد "رومان ياكوبسون" "Roman Jakobson" ، و"بوريس إيخنباوم" "Boris Echenbaum" ، و "فيكتور شكلوفسكى" "Victor Shklovsky" ثلاث شخصيات رئيسية فى تلك المجموعة ، التى أعادت توجيه الأسئلة فى الدراسة الأدبية للشكل والتكنيك .

النقد الجديد New Criticism :

لقد نشأ "النقد الجديد" فى الولايات المتحدة الأمريكية فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين (متصلاً بأعمال "ريتشاردز" "I. A. Richards" و "وليم إمبسون" "William Empson" فى إنجلترا) . لقد ركز النقد الجديد الاهتمام / العناية على الوحدة "unity" أو اتحاد الأعمال الأدبية ، معارضاً الدراسة التاريخية التى كانت تمارس فى الجامعات ، وعالج القصائد بوصفها موضوعات إستاطيقية / جمالية ، وليست بالأحرى وثائق تاريخية ، وفحص التفاعلات لملامحها اللغوية والتعقيدات الناجمة عن المعنى ، وليست بالأحرى "القصديات" "intentions" ، والظروف الخاصة بكتابها . كانت مهمة النقد عند النقاد الجدد (مثل : بروكس" "Cleanth Brooks" ، و "رانسوم" "John Crowe Ransom" و "ويمسات" "W. K. Wimsatt") أن تشرح الأعمال الفنية المتفردة ، مركزين على الغموض " "ambiguity" والمفارقة "Paradox" والسخرية "irony" ونتائج المعنى المضمن "connotation" ، والصورة الشعرية ، لقد سعى النقد الجديد إلى أن يبين أو يوضح مشاركة كل عنصر من الشكل الشعرى فى صنع بنية موحدة .

إن النقد الجديد ترك ميراثًا قويًا لتكنيكات القراءة الدقيقة أو الفاحصة "Close Reading" ، و الافتراض بأن الفحص لأى نشاط نقدى يساعدنا على أن ننتج شيئًا أكثر خصوبة ، وتأويلات أكثر عمقًا للأعمال المتفردة . ولكن مع بداية الستينيات من القرن العشرين ، قدم عدد من المنظورات والخطابات النظرية (مثل : الظاهراتية / الفينومينولوجيا ، اللسانيات ، التحليل النفسى ، الماركسية ، البنيوية ، النسوية ، التفكيك) إطارات مفهومية أكثر خصوبة مما قدم النقد الجديد لتأمل الأدب والمنتجات الثقافية الأخرى .

الظاهراتية / الفينومينولوجيا Phenomenology :

ظهرت "الظاهراتية" من خلال أعمال الفيلسوف "إدموند هوسرل" "Edmund Husserl" فى أوائل القرن العشرين ؛ وبحثت تجنب الوقوع فى مشكلة الفصل بين الذات والموضوع ، الوعى والعالم ، بالتركيز على الحقيقة الظاهراتية للموضوعات التى تبدو للوعى . فيمكن لنا أن نوقف أو نعطل الأسئلة عن الحقيقة النهائية أو قدرة المعرفة "knowability" بالعالم ، ونصف العالم كما يكون معطى للوعى . إن الظاهراتية تعهدت النقد المكرس لوصف العالم فى وعى كاتب ما ، الذى ظهر أو تجلى من خلال المجال الكامل لأعماله أو أعمالها ("جورج بوليه" "Georges Boulet" و "هيلزميلر" "J. Hillis Miller") ، ولكن الأكثر أهمية كان "نقد استجابة القارىء" "Reader-Response Criticism" ("ستانلى فيش" "Stanley Fish" و "ولفجانج إيزر" "Walfgang Iser") . فيما يخص القارئ ، فإن العمل هو ما يكون مقدمًا إلى الوعى ، ويمكن للمرء أن يثبت أن العمل ليس شيئًا ما خارج الذهن "موضوعيًا" . هكذا فإن النقد يمكن أن يتناول الصيغة لوصف الحركة التصاعدية (المتدرجة) للقارىء خلال نص ما ، محللا (أى النقد) كيف ينتج القراء المعنى عن طريق صنع الاتصالات ، مدرجين الأشياء المسكوت عنها ، متوقعين ومخمنين ومن ثم الوصول إلى أن توقعاتهم كانت مخلفة للظن أو راسخة .

أما النمط الآخر للظاهراتية المتجهة إلى القارئ ، فهو ما أطلق عليه "إستاطيقا التلقى" "Aesthetics of Reception" ("هانز روبرت ياوس" "Hans Robert Jauss") . إن أى عمل هو إجابة لأسئلة موضوعة عن طريق "أفق التوقعات" "Horizon of Expectations" . وبناء على ذلك ، فإن تأويل الأعمال لا ينبغى أن يركز على التجربة لقارئ خاص (مستقل) ، ولكن على تاريخ تلقى العمل وعلاقته بالمعايير الجمالية / الإستاطيقية المتغيرة ، ويصنع التوقعات التى تسمح له أن يكون مقروءًا فى حقب مختلفة .

البنيوية Structuralism :

إن النظرية المتجهة إلى القارئ لديها شىء ما مشترك مع البنيوية ، التى تركز ، أيضًا ، على كيف يكون المعنى منتجًا ، ولكن البنيوية نشأت فى الأصل من خلال التعارض مع الظاهراتية : فبدلاً من وصف التجربة ، فإن الهدف كان تعيين البنيات

الكامنة / الثاوية التى تجعلها ممكنة ، وعوضًا عن الوصف الظاهراتى للوعى ، فإن البنيوية التمست تحليل البنيات التى تشتغل بطريقة لاواعية (مثل : بنيات اللغة والنفس والمجتمع) . وبسبب الكيفية التى يكون المعنى منتجًا من خلالها ، فإن البنيوية ، عادة (كما فى كتاب "رولان بارت" "Roland Barthes" "S/Z") ، تعاملت مع القارئ بوصفه مجموع الشفرات "codes" الكامنة / الثاوية التى تجعل المعنى ممكننا ، وبوصفه الفاعل "agent" للمعنى .

وتخص البنيوية مجموعة من المفكرين الفرنسيين أصلاً ، فى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ، الذين تأثروا بنظرية "فردينان دى سوسور" اللغوية ، وطبقوا مفاهيم اللسانيات البنيوية على دراسة المجتمع والظواهر الثقافية الأخرى . لقد تطورت البنيوية ، أولاً فى مجال الأنثروبولوجيا ("كلود ليفى ستراوس" "Claude Levi-Strauss") ثم فى الدراسات الثقافية والأدبية (رومان ياكوبسون ، ورولان بارت ، وجيرار جنيت) ، والتحليل النفسى (جاك لاكان) ، والتاريخ الفكرى (ميشيل فوكو) ، وأخيراً النظرية الماركسية (لويس ألتوسير) . وعلى الرغم من أن هؤلاء المفكرين لم يشكلوا مطلقًا مدرسة بالتحديد ، فإنهم كانوا يعملون تحت مسمى "البنيوية" ، وكان عملهم مهمًا ومقروءًا فى إنجلترا والولايات المتحدة ، وأماكن أخرى فى أواخر الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين .

فى الدراسات الأدبية تروج البنيوية لفكرة الشعرية / البيوطيقا "poetics" المعتنية بالتقاليد التى تجعل الأعمال الأدبية ممكنة ، إنها لا تبحث عن إنتاج تأويلات جديدة للأعمال ، ولكنها تفهم كيف تحصل الأعمال على المعانى والتأثيرات التى تفعلها ، ولكن البنيوية لم تنجح فى فرض هذا المشروع ، أى التقرير التنظيمى للخطاب الأدبى ، فى بريطانيا وأمريكا ، لقد كان تأثيرها أو فاعليتها الرئيسية فى تقديم أفكار جديدة حول الأدب ، وأن تجعله إحدى الممارسات الدالة بين ممارسات أخرى ، هكذا فتحت الطريق للقراءات التشخيصية للأعمال الأدبية ، وشجعت الدراسات الثقافية على محاولة توضيح الأنظمة الدالة للممارسات الثقافية المختلفة .

إنه ليس سهلاً أن نميز البنيوية من "السميوطيقا" "Semiotics" ، علم العلامات العام ، التى يعود تأسيسها إلى "سوسور" ، والفيلسوف الأمريكى "تشارلز ساندرز بيرس" "Charles Sanders Peirce" . وعلى الرغم من كون السميوطيقا حركة دولية بحثت

عن دمج الدراسة العلمية السلوك "behaviour" والاتصال ، فإنها ، فى الغالب ، تتجنب التأمل الفلسفى والانتقاد الثقافى الذى ميز البنيوية فى أشكالها الفرنسية والمتصلة بها .

ما بعد البنيوية Post-Structuralism :

ما إن وصلت البنيوية إلى أن تكون متحققة بوصفها حركة أو مدرسة ، فإن المنظرين أبعدوا أنفسهم منها . لقد أصبح واضحاً أن أعمال البنيويين المعلنة لا تلائم أفكار البنيوية بوصفها محاولة لفهم البنيات فهماً كاملاً وتصنيفها . لقد كان "بارت" و "لاكان" و "فوكو" ، على سبيل المثال ، مميزين بوصفهم ما بعد بنيويين ، تجاوزوا ما أدركته البنيوية بطريقة ضيقة ، ولكن العديد من المواقف المرتبطة بـ "ما بعد البنيوية " كانت واضحة حتى فى الأعمال المبكرة لهؤلاء المفكرين عندما كان يتم النظر اليهم بوصفهم بنيويين . إنهم وصفوا الطرق التى تدخل من خلالها النظريات متعلقة بالظواهر التى تحاول أن تصفها ، كيف تخلق النصوص المعنى عن طريق نقض "violating" بعض التقاليد التى يعينها التحليل البنيوى . لقد أدركوا الاستحالة لوصف نظام دال تام أو متماسك ؛ لأن الأنظمة / الأنساق تتغير دائماً . فى الحقيقة ، لم تشرح "ما بعد البنيوية" قصور وأخطاء البنيوية كثيراً جداً مثلماً لم تبتعد عن حل بعض مشكلات المشروع التى تجعل الظواهر الثقافية مفهومة وواضحة ، ولم تشدد ، بدلاً من ذلك ، على انتقاد المعرفة ، والمجموع "totality" ، والذات . إنها عالجت كل واحد منها بوصفه نتيجة إشكالية "problematical effect" . إن البنيات الخاصة بأنظمة أو أنساق الدلالة أو المعنى لا توجد بطريقة مستقلة عن الذات بوصفها موضوعات للمعرفة ، ولكنها بنيات للذوات التى تكون متعالقة بالقوى التى تنتجها .

التفكيك Deconstruction :

إن مصطلح "ما بعد البنيوية" يتم استخدامه لمجال فسيح من الخطابات النظرية التى توجه انتقاداً لأفكار المعرفة الموضوعية ، ولذات قادرة على أن تعرف نفسها . وهكذا ، فإن النسويات المعاصرة ، ونظريات التحليل النفسى ، والماركسيات ، والتاريخيات ، يشتركون جميعاً فى "ما بعد البنيوية" ولكن "ما بعد البنيوية" ، أيضاً ،

تخص فى أغلب الأحوال "التفكيك" ، وبتأثير "جاك دريدا" الذى ذاعت شهرته فى أمريكا بانتقاده للتصور البنيوى للبنية فى مجموعة من المقالات المهمة التى حملت البنيوية إلى الوعى الأمريكى (نشرت تحت عنوان : لغات النقد وعلوم الإنسان ، ١٩٧٠) .

ويمكن أن نعرف التفكيك ببساطة شديدة بوصفه انتقاداً للتعارضات الهيراركية "hierarchical oppositions" التى شيدت الفكر الغربى : الداخل / الخارج ، العقل / الجسد ، الحرفى / المجازى ، الكلام / الكتابة ، الحضور / الغياب ، الطبيعة / الثقافة ، الشكل / المعنى ؛ فلكى نفكك تعارضًا ما ، يمكن أن نوضح أنه ليس طبيعيًا وحتميًا ، ولكنه تشييد منتج عن طريق الخطابات التى تعتمد عليه ، وأن نوضح أنه تشييد من خلال اشتغال التفكيك الذى يبحث عن نقضه وإعادة كتابته ، هذا لا يعنى أن نهدمه ولكن نعطيه بنية وتوظيفًا مختلفًا ، ولكن التفكيك بوصفه نمطًا للقراءة هو ، فى عبارة "باربرا جونسون" "Barbra Johnson" ، "إلحاح على كشف القوى المتصارعة للدلالة داخل نص ما" ، أى بحث التوتر بين الأبعاد الأدائية والإخبارية للغة .

النظرية النسائية Feminist Theory :

بقدر ما تضطلع "النسوية" بتفكيك التعارض (الرجل / المرأة) ، والتعارضات المرتبطة به فى تاريخ الثقافة الغربية ، فإنها تعد نمطًا من "ما بعد البنيوية" ، ولكن ذلك هو إحدى ضفائر النسوية فقط ، التى هى مدرسة متحدة أقل من كونها حركة إجتماعية وفكرية ومجالاً أو فضاء للجدل . فمن ناحية أولى ، دافع المنظرون النسائيون عن الكيان النسوى "the identity of women" ، وطالبوا بحقوقه ، وروجوا الكتابة النسائية بوصفها تمثيلات لتجربة المرأة ، ومن ناحية أخرى ، تكفل النسائيون بانتقاد نظرى للقالب الجنسى "heterosexual matrix" الذى ينظم الكيانات والثقافات على أساس التعارض بين الرجل والمرأة . وتميز "إيلين شوالتر" "Elain Showalter" "الانتقاد النسائى" "The Feminist Critique" للأنظمة والافتراضات الذكورية ، من "النقد النسوى" "Gynocriticism" ذلك النقد المهتم بالكاتبات والتمثيل لتجربة المرأة . إن كلا النمطين كان معارضًا لما أطلق عليه ، أحيانا فى بريطانيا وأمريكا : "النسوية الفرنسية" ، من حيث إن المرأة تناضل من أجل أية قوة راديكالية (جذرية) تهدم مفاهيم وافتراضات وبنيات الخطاب البطريركى (الأبوى / الذكورى) . إن النظرية النسائية ، بطريقة متشابهة ،

تشمل كلا الأمرين اللذين يرفضان التحليل النفسى من أجل تأسيساته المتعصبة للرجل بطريقة لا يمكن دحضها ، والتعبير الجديد البارع للتحليل النفسى الصادر عن الباحثين النسائيين مثل : "جاكولين روز" "Jacqueline Rose" ، و "مارى جاكوبس" "Mary Jacobus" و "كاجا سلفرمان" "Kaja Silverman" ، الذين يرون أنه من خلال التحليل النفسى فقط وما يتصل بفهمه لتعقيدات المعايير الداخلية ، فإن المرء يمكن أن يأمل فى فهم وإدراك آخر للنوع النسائى . لقد أحدثت "النسوية" ، فى مشروعاتها المتعددة ، تحولاً جوهرياً فى الثقافة الأدبية فى الولايات المتحدة وبريطانيا من خلال توسعها فى المعتمد الأدبى "literary canon" والتعريف بسلسلة من القضايا الجديدة .

التحليل النفسى Psychoanalysis :

إن نظرية التحليل النفسى لديها تأثير على الدراسات الأدبية ، بوصفها نمطا تأويليًا ، وبوصفها نظرية تدور حول اللغة ، والكيان ، والذات ؛ فمن جهة أولى ، يعد التحليل النفسى ، بالإضافة إلى الماركسية ، الهرمنيوطيقا "hermeneutic" الحديثة القوية جداً : أى اللغة الشارحة "metalanguage" الموثوق بها ، أو المفردات اللغوية المتخصصة التى يمكن أن تكون مطبقة على الأعمال الأدبية ، وفيما يتعلق بالمواقف الأخرى ، أن نفهم ما يحدث "حقا" . هذا يقود إلى نقد ما منتبه إلى موضوعات وحكايات التحليل النفسى . ولكن ، من جهة أخرى ، إن التأثير الكبير للتحليل النفسى أتى من خلال عمل "جاك لاكان" ، المحلل النفسى الفرنسى الخارج على تلك المجموعة ، الذى أقام مدرسته خارج التأسيس التحليلى ، وأرشد لما عرضه بوصفه عودة إلى "فرويد" . ويصف "لاكان" الذات بوصفها نتيجة للغة ، ويؤكد الدور الحاسم للتحليل لما أطلق عليه "فرويد" التحول "transference" ، الذى يضع الشخص المخضع للتحليل النفسى من خلاله المحلل النفسى فى دور الشخصية الخبيرة أو ذات الثقة منذ زمن مضى (الوقوع فى حب المحلل النفسى) . إن حقيقة حالة المريض الصحية ، من خلال هذا الطرح ، لا تظهر من تأويل خطاب المريض ، ولكن من طريقة المحلل والمريض التى تكون كشفًا عن خطأ من خلال إعادة المشهد لسيناريو مهم من ماضى المريض . إن إعادة التوجيه تلك تجعل التحليل النفسى معرفة "ما بعد بنيوية" ، يكون التأويل من خلالها هو إعادة المشهد لنص ما لا يمكن السيطرة عليه .

الماركسية Marxism :

لم تصل "ما بعد البنيوية" في بريطانيا ، بخلاف الولايات المتحدة ، من خلال "دريدا" علاوة على "لاكان" و "فوكو" ، ولكن من خلال عمل المنظر الماركسي "لويز ألتوسير" . إن الذي يقرأ داخل الثقافة الماركسية لليسار البريطاني يجد أن "ألتوسير" قاد قراءه إلى نظرية "لاكان" ، وحرض على تحول تدريجي ، كما يطرح " أنطوني ايستهوب" "Antony Easthope" ، وهو أن "مابعد البنيوية شغلت المجال ذاته الذي شغلته الماركسية في تلك الثقافة المستضيفة" . فيما يخص الماركسية ، فإن النصوص تنتمي إلى "بنية فوقية" "superstructure" محددة عن طريق الأساس أو القاعدة الاقتصادية (علاقات الإنتاج الحقيقية) . ولكي تؤول المنتجات الثقافية، فيمكن أن تربطها بالعودة إلى القاعدة الاقتصادية . لقد طرح "ألتوسير" أن التشكيل الاجتماعي ليس مجموعًا متحداً بنموذج الإنتاج عند مركزه ، ولكنه بنية مفككة تتطور المستويات المختلفة أو أنواع الممارسة من خلالها على المقاييس الزمنية المختلفة ؛ فالبنيات الفوقية الإيديولوجية والاجتماعية تملك "استقلالاً نسبيًا" "relative autonomy" . واعتماداً على طرح "لاكان" لتحديد الوعي عن طريق اللاوعي من أجل شرح الكيفية التي تعمل من خلالها الإيديولوجيا على تحديد الذات ، ينظم "ألتوسير" طرحًا ماركسيًا لتحديد الفرد عن طريق التحليل الاجتماعي علاوة على التحليل النفسي . إن الذات هي نتيجة مشيدة من خلال عمليات اللاوعي ، والخطاب ، والممارسات المستقلة نسبيًا التي تنظم المجتمع .

هذا الاقتران بين الماركسية والتحليل النفسي يعد الأساس لجدل نظري كبير في بريطانيا ، وفي النظرية السياسية بالإضافة إلى الدراسات الأدبية والثقافية . إن الاستقصاءات البحثية المهمة للعلاقات بين الثقافة والدلالة / المعنى حدثت في السبعينيات من القرن العشرين في مجلة الدراسات السينمائية "Screen" ، التي ، من خلال انتشار " ألتوسير" و "لاكان" ، بحثت عن فهم الكيفية التي تكون الذات متموضعة "positioned" أو مشيدة عن طريق بنيات التمثيل السينمائي "cinematic representation" .

التاريخية الجديدة / المادية الثقافية :

New Historicism / Cultural Materialism

كانت الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين ، في بريطانيا والولايات المتحدة ، موسومة بظهور النقد التاريخي النشط والمنشغل نظريًا . فمن جهة أولى ، كان في بريطانيا " المادية الثقافية " ، التي تم تحديدها من قبل "ريموند وليمز" "Raymond Williams" بوصفها "تحليلاً لجميع أشكال الدلالة ، التي تشمل الكتابة على وجه التمام بطريقة مركزية ، ضمن حدود الوسائل والشروط الفعلية لإنتاجها" . كان المتخصصون في دراسة عصر النهضة "renaissance specialists" ، المتأثرون بـ "فوكو" (مثل : "كاثرين بيلسي" "Catherine Belsey" ، و "جونثان دوليمور" "Jonathan Dollimore" ، و "آلن سنفيلد" "Alan Sinfield" ، و " بيتر ستاليبراس" "Peter Stallybrass" ، مهتمين بنوع خاص بالتشييد التاريخي للذات ، وبالدور التنازعي في عصر النهضة . وفي الولايات المتحدة ، كانت التاريخية الجديدة ، التي هي أقل ميلاً إلى افتراض هيراركية "hierarchy" السبب والنتيجة التي تتبع الاتصالات بين النصوص والخطابات والقوة وتشييد الذاتية ، متمركزة حول النهضة أيضًا . ويركز "ستيفن جرينبلات" "Stephen Greenblatt" ، و "لويز مونتروس" "Louis Montrose" ، وآخرون على كيف تكون النصوص الأدبية لعصر النهضة واقعة بين الممارسات الخطابية وأنظمة العصر ، معالجين الأدب لا بوصفه تأملاً أو منتجًا للواقع الاجتماعي ، ولكن بوصفه إحدى الممارسات المتعددة المتضادة أحيانًا . لقد كان السؤال الرئيسي للتاريخيين الجدد يدور حول جدل "التدمير والمنع" "subversion and containment" : ما مقدار ما تقدمه نصوص النهضة من انتقاد جذري للإيديولوجيات السياسية والدينية في زمنها على وجه الحقيقة ، وما مقدار الممارسة الخطابية للأدب من خلال تدميريته الظاهرة ، وأسلوب القوى التدميرية المانعة ؟

نظرية ما بعد الاستعمار / الكولونيالية Post-Colonial Theory :

ثمة مجموعة من الأسئلة النظرية المتصلة ظهرت من خلال نظرية ما بعد الاستعمار : المحاولة لفهم المشكلات الموضوعة عن طريق النزعة الاستعمارية "colonization" الأوربية ومخلفاتها . من خلال هذا الميراث ، كانت التأسيسات والتجارب لفكرة ما بعد الاستعمار ، بداية بفكر الأمة المستقلة وانتهاء بفكرة الثقافة نفسها ،

معتلقة بالممارسات الخطابية للغرب ؛ فمنذ الثمانينيات من القرن العشرين ، تطورت مجموعة من الكتابات ناقشت أسئلة تدور حول العلاقة بين سيطرة الخطابات الغربية وإمكانيات المقاومة ، وحول تشكل الموضوعات الاستعمارية / الكولونيالية ، وما بعد الاستعمارية / الكولونيالية : أى الموضوعات المولدة ، الظاهرة من تركيب اللغات والثقافات المتصارعة . وساعد كتاب " إدوارد سعيد " "Edward Said" : "الاستشراق" "Orientalism" ، الذى فحص تشييد خطابات المعرفة الأوربية لفكرة الشرقى (الآخر) ، على تأسيس هذا الحقل المعرفى . فمنذ ذلك الحين ، أصبحت نظرية ما بعد الاستعمار والكتابة عنها محاولة تتخلل تشييد الثقافة والمعرفة ، وفيما يخص المفكرون الذين جاءوا من مجتمعات ما بعد الاستعمار ، تصبح محاولة للكتابة عن نهجهم الممتد إلى الخلف داخل تاريخ كتبه الآخرون .

خطاب الأقلية Minority Discourse :

كان أحد التحولات السياسية ، التى تم إنجازها داخل المعاهد الأكاديمية فى الولايات المتحدة ، هو التطور فى دراسة آداب الأقليات العرقية . إن الجهد الرئيسى لذلك التطور كان موجها لإنعاش وترويج دراسة كتابة السود "Black" ، والشعوب اللاتينية "Latino" والأمريكين الآسيويين "Asian-American" ، والأمريكين الأصليين "Native American" . وتعتمد تلك الأطروحات / الجدالات على العلاقة بين الكيان / الهوية الثقافية للمجموعات الرئيسية المعززة أو المشدد عليها باتصالها بتقاليد الكتابة ، والهدف التحررى للتحول الثقافى المحتفى به والثقافية المتعددة "Multiculturalism" . لقد أصبحت الأسئلة النظرية بطريقة سريعة ، معتلقة بأسئلة تدور حول وضع النظرية ، التى يقال عنها ، أحياناً ، أنها تفرض أسئلة البيض "White" ، أو القضايا الفلسفية فى المشروعات التى تكافح لكى تؤسس مصطلحاتها وسياقاتها الخاصة . ولكن النقاد اللاتينيين والأمريكيين الأفارقة "African-American" ، والأمريكين الآسيويين يتعقبون المشروع النظرى من خلال تطوير دراسة خطابات الأقلية ، وتحديد مميزاتها ، وتوضيح علاقاتها بتقاليد الكتابة والفكر المسيطرة . تلك المحاولات لتوليد نظريات " خطاب الأقلية " تطور مفاهيم لتحليل التقاليد الثقافية الخاصة ، وتستخدم افتراض الهامشية "Marginality" لكى تكشف عن ادعاءات خطاب الأغلبية ، ولكى تتدخل فى أطروحاته / جدالاته النظرية .

نظرية الشواذ Queer theory :

نظرية الشواذ مثلها مثل التفكيك والحركات الأخرى النظرية المعاصرة (التى تم مناقشتها فى الفصل السابع) تستخدم الهامشى "marginal" ، أى ما كان مجنباً بوصفه شيئًا منحرفًا أو فاسداً ، وخارجاً عن الحظيرة أو الحرمة ، والآخر بطريقة جذرية ، لكى تحل التشييد الثقافى للمركز أو المعيارية الجنسية "heterosexual normativity" . من خلال عمل "إيف سدجويك" "Eve Sedgwick" ، و "جودث بتلر" "Judith Butler" ، وآخرين ، أصبحت نظرية الشواذ موقعاً للمساءلة الإنتاجية ليس فقط للتشييد الثقافى للجنسانية (النشاط الجنسى) ، ولكن للثقافة نفسها بوصفها مؤسسة على رفض العلاقات الشاذة "homoerotic relations" . إن نظرية الشواذ ، كما فى النسوية وأنماط الدراسات العرقية قبلها ، تحصل على طاقة فكرية من اتصالها بالحركات الاجتماعية للتحرر ، ومن الجدالات داخل تلك الحركات والتى تدور حول الطرائق أو الإستراتيجيات والمفاهيم المناسبة ؛ فهل ينبغى للمرء أن يحتفى بالاختلاف ويؤكده أو يبرزه ، أو يتحدى التمايزات التى تسمه ؟ وكيف يفعل الأمرين معًا ؟ إن الإمكانيات لكل من الفعل والفهم تكون مرتهنة بالنظرية .

المراجع

- Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in The Discourse of the Human Sciences", in R. Macksey and E. Donato, eds., The Languages of Criticism and The Sciences of Man (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1970), 247 - 65.
- Barbara Johnson, The Critical Difference (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980), 5.
- Elain Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Women Writing and Writing about Women, ed. Mary Jacobus (London : Croom Helm, 1979), 25.
- Jacqueline Rose, Sexuality in the Field of Vision (London : Verso, 1986).
- Mary Jacobus, Reading Woman : Essays in Feminist Criticism (New York : Columbia University Press, 1986).
- Kaja Silverman, Threshold of the Visible World (New York : Routledge, 1996).
- Antony Easthope, British Post-Structuralism Since 1968 (New York : Routledge, 1988), P. xiv.
- Raymond Williams, Writing in Society (London : Verso, 1984), 210.

قراءات إضافية :

١ ـ حول التاريخ المؤسساتى للنقد:

- Jonathan Culler, "Literary Criticism and The American University", in Framing The Sign : Criticism and its Institutions (Oxford : Blackwell, 1988), 3 - 40.
- Gerald Graff, Professing Literature : An Institutional History (Chicago : University of Chicago Press, 1987).
- Chris Baldick, Criticism and Literary theory, 1890 to The Present (London : Longman, 1996).

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التـوازن بين المعـارف الإنسـانيـة فى المجـالات العلمـيـة والفنيـة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستـعانة بكل الخبرات العربيـة وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنيـة بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث جـ١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ – الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسي التدعيمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : علي يوسف علي
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكي
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعي .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبي الحديث جـ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمي	داريو فو	ت : حسين محمود

العنوان	المؤلف	المترجم
٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيميتوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (المجلد الأول)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيتل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف اليمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحي العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو–أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماريديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروجان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد منديثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنوناً	يوربيديس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – سياحت نامه إبراهيم بك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ – مقدمة للأدب العربي	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة بروميثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ – أسطورة بروميثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ – يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية	خايير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد	شير لايموفا – زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ – صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ – وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو. إيوجين كليتباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ – فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ – اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ – عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ – المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ – مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ – يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ – رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عبد إبراهيم

٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت مارفن شيرد ت : سامى صلاح
٣٣١ – عندما جاء السردين ستيفن جراى ت : سامية دياب
٣٣٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى نخبة ت : على إبراهيم على منوفى
٣٣٣ – الإسلام فى بريطانيا نبيل مطر ت : بكر عباس
٣٣٤ – لقطات من المستقبل آرثر س. كلارك ت : مصطفى فهمى
٣٣٥ – عصر الشك ناتالى ساروت ت : فتحى العشرى
٣٣٦ – متون الأهرام نصوص قديمة ت : حسن صابر
٣٣٧ – فلسفة الولاء جوزايا رويس ت : أحمد الأنصارى
٣٣٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند نخبة ت : جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٢ على أصغر حكمت ت : محمد علاء الدين منصور
٢٤٠ – اضطراب فى الشرق الأوسط بيرش بيربيروجلو ت : فخرى لبيب
٢٤١ – قصائد من رلكه راينر ماريا رلكه ت : حسن حلمى
٢٤٢ – سلامان وأبسال نور الدين عبد الرحمن بن أحمد ت : عبد العزيز بقوش
٢٤٣ – العالم البرجوازى الزائل نادين جورديمر ت : سمير عبد ربه
٢٤٤ – الموت فى الشمس بيتر بلانجوه ت : سمير عبد ربه
٢٤٥ – الركض خلف الزمن بوبه ندائى ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦ – سحر مصر رشاد رشدى ت : جمال الجزيرى
٢٤٧ – الصبية الطائشون جان كوكتو ت : بكر الحلو
٢٤٨ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١ محمد فؤاد كوبريلى ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٢٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة أرثر والدرون وآخرين ت : أحمد عمر شاهين
٢٥٠ – بانوراما الحياة السياحية أقلام مختلفة ت : عطية شحاتة
٢٥١ – مبادئ المنطق جوزايا رويس ت : أحمد الأنصارى
٢٥٢ – قصائد من كفافيس قسطنطين كفافيس ت : نعيم عطية
٢٥٣ – الفن الإسلامى فى الأندلس (هندسية) باسيليو بابون مالدونالد ت : على إبراهيم على منوفى
٢٥٤ – الفن الإسلامى فى الأندلس (نباتية) باسيليو بابون مالدونالد ت : على إبراهيم على منوفى
٢٥٥ – التيارات السياسية فى إيران حجت مرتضى ت : محمود سلامة علاوى
٢٥٦ – الميراث المر بول سالم ت : بدر الرفاعى
٢٥٧ – متون هيرميس نصوص قديمة ت : عمر الفاروق عمر
٢٥٨ – أمثال الهوسا العامية نخبة ت : مصطفى حجازى السيد
٢٥٩ – محاورات بارمنيدس أفلاطون ت : حبيب الشارونى
٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة أندريه جاكوب ونويلا باركان ت : ليلى الشربينى
٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة آلان جرينجر ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢ – تلميذ باينبرج هاينرش شبورال ت : سيد أحمد فتح الله
٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقى ريتشارد جيبسون ت : صبرى محمد حسن
٣٦٤ – حداثة شكسبير إسماعيل سراج الدين ت : نجلاء أبو عجاج
٣٦٥ – سأم باريس شارل بودلير ت : محمد أحمد حمد
٣٦٦ – نساء يركضن مع الذئاب كلاريسا بنكولا ت : مصطفى محمود محمد

٣٦٧ – القلم الجرىء	نخبة	ت : البرّاق عبد الهادى رضا
٣٦٨ – المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت : عابد خزندار
٣٦٩ – المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت : فوزية العشماوى
٣٧٠ – الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	ت : فاطمة عبد الله محمود
٣٧١ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١	محمد فؤاد كوبريلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٧٢ – عاش الشباب	وانغ مينغ	ت : وحيد السعيد عبد الحميد
٣٧٣ – كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٧٤ – اليوم السادس	أندريه شديد	ت : حمادة إبراهيم
٣٧٥ – الخلود	ميلان كونديرا	ت : خالد أبو اليزيد
٣٧٦ – الغضب وأحلام السنين	نخبة	ت : إدوار الخراط
٣٧٧ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٤	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٧٨ – المسافر	محمد إقبال	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٧٩ – ملك فى الحديقة	ستيل باث	ت : جمال عبد الرحمن
٣٨٠ – حديث عن الخسارة	جونتر جراس	ت : شيرين عبد السلام
٣٨١ – أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	ت : رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢ – تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	ت : أحمد محمد نادى
٣٨٣ – هدية الحجاز	محمد إقبال	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٨٤ – القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	ت : إيزابيل كمال
٣٨٥ – مشترى العشق	محمد على بهزادراد	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٨٦ – دفاعاً عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ت : ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧ – أغنيات وسوناتات	جون دن	ت : بهاء جاهين
٣٨٨ – مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٨٩ – من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٩٠ – الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	ت : عثمان مصطفى عثمان
٣٩١ – الحافلة الليلكية	مايف بينشى	ت : منى الدروبى
٣٩٢ – مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانخا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٣٩٣ – فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	ت : نخبة
٣٩٤ – القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	ت : هاشم أحمد محمد
٣٩٥ – آلام سياوش	إسماعيل فصيح	ت : سليم حمدان
٣٩٦ – السافاك	تقى نجارى راد	ت :محمود سلامة علاوى
٣٩٧ – نيتشه	لورانس جين	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٨ – سارتر	فيليب تودى	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٩ – كامى	ديفيد ميروفتس	ت :إمام عبد الفتاح إمام
٤٠٠ – مومو	مشيائيل إنده	ت : باهر الجوهرى
٤٠١ – الرياضيات	زيادون ساردر	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٢ – هوكنج	ج . ب . ماك ايفوى	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٣ – ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	ت : عماد حسن بكر
٤٠٤ – تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ت : ظبية خميس
٤٠٥ – إيزابيل	أندريه جيد	ت : حمادة إبراهيم
٤٠٦ – المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	ت : جمال أحمد عبد الرحمن

٤٠٧ – الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	ت : طلعت شاهين
٤٠٨ – معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	ت : عنان الشهاوى
٤٠٩ – انتصار السعادة	برتراند راسل	ت : إلهامى عمارة
٤١٠ – خلاصة القرن	كارل بوبر	ت : الزواوى بغورة
٤١١ – همس من الماضى	جينيفر آكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج٢)	ليفى بروفنسال	ت : نخبة
٤١٣ – أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت : محمد البخارى
٤١٤ – الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت : أمل الصبان
٤١٥ – صورة كوكب	فريدريش دورينمات	ت : أحمد كامل عبد الرحيم
٤١٦ – مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت : مصطفى بدوى
٤١٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٥	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤١٨ – سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	ت : عبد الرحمن الشيخ
٤١٩ – العصر الذهبى للإسكندرية	جون ماريو	ت : نسيم مجلى
٤٢٠ – مكرو ميجاس	فولتير	ت : الطيب بن رجب
٤٢١ – الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى	روى متحدة	ت : أشرف محمد كيلانى
٤٢٢ – رحلة لاستكشاف أفريقيا جـ١	نخبة	ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٢٣ – إسراءات الرجل الطيف	نخبة	ت : وحيد النقاش
٤٢٤ – لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبد الرحمن الجامى	ت : محمد علاء الدين منصور
٤٢٥ – من طاووس حتى فرح	محمود طلوعى	ت : محمود سلامة علاوى
٤٢٦ – الخفافيش وقصص أخرى من أفغانستان	نخبة	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧ – باندراس الطاغية	باى إنكلان	ت : ثريا شلبى
٤٢٨ – الخزانة الخفية	محمد هوتك	ت : محمد أمان صافى
٤٢٩ – هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٠ – كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣١ – فوكو	كريس هيروكس وزوران جفتيك	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٢ – ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٣ – جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	ت : حمدى الجابرى
٤٣٤ – الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	ت : عصام حجازى
٤٣٥ – توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ت : ناجى رشوان
٤٣٦ – تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٧ – رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨ – بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	ت : عايدة سيف الدولة
٤٣٩ – موت المرابى	صدر الدين عينى	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠ – قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	ت : محمد الشرقاوى
٤٤١ – رب الأشياء الصغيرة	أروندهاتى روى	ت : فخرى لبيب
٤٤٢ – حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ت : ماهر جويجاتى
٤٤٣ – اللغة العربية	كيس فرستيغ	ت : محمد الشرقاوى

٤٤٤ – أمريكا اللاتينية : الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	ت : صالح علمانى
٤٤٥ – حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	ت : محمد محمد يونس
٤٤٦ – التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	ت : أحمد محمود
٤٤٧ – نظرية الكم	ج. پ. ماك ايفوى	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٤٨ – علم نفس التطور	ديلان ايڤانز – أوسكار زاريت	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٤٩ – الحركة النسائية	مجموعة	ت : جمال الجزيرى
٤٥٠ – ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا – ربيكا رايت	ت : جمال الجزيرى
٤٥١ – الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن / بورن ڤان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢ – لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجنانزى / أوسكار زاريت	ت : محى الدين مزيد
٤٥٣ – القاهرة : إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	ت : حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤ – خمسون علماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	ت : سوزان خليل
٤٥٥ – تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كوبلستون	ت : محمود سيد أحمد
٤٥٦ – لا تنسنى	مريم جعفرى	ت : هويدا عزت محمد
٤٥٧ – النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر اوكين	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٨ – الموريسكيون الأندلسيون	خوليو كارو باروخا	ت : جمال عبد الرحمن
٤٥٩ – نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
٤٦٠ – الفاشية والنازية	ستوارت هود – ليتزا جانستز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦١ – لكان	داريان ليدر – جودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦٢ – طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبد الرشيد الصادق محمودى	ت : عبد الرشيد الصادق محمودى
٤٦٣ – الدولة المارقة	ويليام بلوم	ت : كمال السيد
٤٦٤ – ديمقراطية القلة	ميكائيل بارنتى	ت : حصة منيف
٤٦٥ – قصص اليهود	لويس جنزبرج	ت : جمال الرفاعى
٤٦٦ – حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	ت : فاطمة محمود
٤٦٧ – التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ت : ربيع وهبة
٤٦٨ – روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٤٦٩ – جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	ت : مجدى عبد الرازق
٤٧٠ – الأراضى والجودة البيئية	نخبة	ت : محمد السيد الننة
٤٧١ – رحلة لاستكشاف أفريقيا ج٢	نخبة	ت : عبد الله الرازق إبراهيم
٤٧٢ – دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٣ – دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٤ – الأدب والنسوية	بام موريس	ت : سهام عبد السلام
٤٧٥ – صوت مصر : أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	ت : عادل هلال عنانى
٤٧٦ – أرض الحبايب بعيدة : بيرم التونسى	ماريلين بوث	ت : سحر توفيق
٤٧٧ – تاريخ الصين	هيلدا هوخام	ت : أشرف كيلانى
٤٧٨ – الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج ولى شى دونج	ت : عبد العزيز حمدى
٤٧٩ – المقهى (مسرحية صينية)	لاوشه	ت : عبد العزيز حمدى
٤٨٠ – تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	ت : عبد العزيز حمدى

العنوان	المؤلف	المترجم
٤٨١ – عباءة النبى	روى متحدة	ت : رضوان السيد
٤٨٢ – موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	ت : فاطمة محمود
٤٨٣ – النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	ت : أحمد الشامى
٤٨٤ – جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	ت : رشيد بنحدو
٤٨٥ – التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٦ – الذاكرة الحضارية	يان أسمن	ت : عبد الحليم عبد الغنى رجب
٤٨٧ – الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٨ – الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٩ – هُسرُل : الفلسفة علماً دقيقًا	هُسرُل	ت : محمود رجب
٤٩٠ – أسمار الببغاء	محمد قدرى	ت : عبد الوهاب علوب
٤٩١ – نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	ت : سمير عبد ربه
٤٩٢ – محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	ت : محمد رفعت عواد
٤٩٣ – خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	ت : محمد صالح الضالع
٤٩٤ – كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	ت : شريف الصيفى
٤٩٥ – اللوبى	إدوارد تيفان	ت : حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦ – الحكم والسياسة فى أفريقيا	إكوايو بانولى	ت : مجموعة من المترجمين
٤٩٧ – العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلىّ	ت : مصطفى رياض
٤٩٨ – النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	ت : أحمد على بدوى
٤٩٩ – تقاطعات : والأمة والمجتمع والجنس	نخبة	ت : فيصل بن خضراء
٥٠٠ – فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز رووكى	ت : طلعت الشايب
٥٠١ – تاريخ النساء فى الغرب	آرثر جولد هامر	ت : سحر فراج
٥٠٢ – أصوات بديلة	هدى الصدّة	ت : هالة كمال
٥٠٣ – مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة	ت : محمد نور الدين عبد المنعم
٥٠٤ – كتابات أساسية ج١	مارتن هايدجر	ت : إسماعيل المصدق
٥٠٥ – كتابات أساسية ج٢	مارتن هايدجر	ت : إسماعيل المصدق
٥٠٦ – ربما كان قديساً	آن تيلر	ت : عبد الحميد فهمى الجمال
٥٠٧ – سيدة الماضى الجميل	بيتر شيفر	ت : شوقى فهيم
٥٠٨ – المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبد الباقى جلبنارلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٥٠٩ – الفقر والإحسان فى عهد سلاطين المماليك	آدم صبرة	ت : قاسم عبده قاسم
٥١٠ – الأرملة الماكرة	كارلو جولدونى	ت : عبد الرازق عيد
٥١١ – كوكب مرقّع	آن تيلر	ت : عبد الحميد فهمى الجمال
٥١٢ – كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	ت جمال عبد الناصر
٥١٣ – العلم الجسور	تيد أنتون	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤ – مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	ت : مصطفى بيومى عبد السلام

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٠٠٢/٢١٠٢٥